

النقد السينمائى فى بريطانيا

ترجمة أمير العمرى

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

النقد السينمائي في بريطانيـــا

اختيار وإعداد : أمير العمري

مقـــدمه

يطمح هذا الكتاب إلى تقديم أرضية عامة للقارئ عن اتجاهات النقد السينمائي الإنجليزي المعاصر. وقد راعيت في اختيار المقالات والدراسات التي يضمها هذا الكتاب التنوع الشديد بينها، من الدراسة الأكاديمية التحليلية المتخصصة التي ربما كانت تتوجه في الأساس إلى الطلاب من دارسي السينما أيضا، والمقال النقدي المنشور في مطبوعة متخصصة الذي يتوجه عادة إلى القارئ المتخصص نسبيا، ثم المقال النقدي العام الذي ينشر في الصحف اليومية والأسبوعية، إلى التعليق النقدي في قضية أو مشكلة من مشاكل السينما كما تطرحها الصحافة الإنجليزية العامة.

وكان من المهم أن نراعي في اختيار مادة الكتاب الجمع أولا بين عدد من أهم الأسماء التي تمارس كتابة النقد السينمائي في الصحافة الإنجليزية مثل الكسندر وولكر وفيليب فرنش وديريك مالكولم وديفيد روبنسون وجيوفري نيويل سميث وهنري شيهان، بالإضافة إلى الأسماء الجديدة الشابة التي بدأت ممارسة النقد حديثا في أهم الصحف البريطانية القومية (الجارديان والتايمز والإندبندنت والأوبزرفر وغيرها). كما كان ضروريا أن تُبرز المقالات والدراسات المختارة الجدل السائد في الصحافة البريطانية حول قضايا السينما البريطانية نفسها أولا (مشاكل التوزيع والعرض والرقابة) ثم المشاكل التي يواجهها النقاد والصحفيون السينمائيون في علاقتهم بالسينما السائدة وبالسينما الأمريكية التي تفرض هيمنة ملحوظة على السوق السينمائية البريطانية، وأن تتعرض أيضا للعلاقة بين القديم والجديد، وتبرز كيفية تناول النقاد للأعمال الكلاسيكية في السينما بنظرة جديدة (أعمال أنطونيوني وهيتشكوك وكيوبريك مثلا).

وإلى جانب المقالات والدراسات، يحتوي الكتاب أيضا على نموذج أو أكثر في كتابة «البورتريه» أو الصورة النقدية لفنان ما (المخرج بيتر جريناواي، والممثل النجم روبرت دي نيرو) خاصةً وأن كتابة هذا النوع من المقالات يعتبر من أكثر الأبواب شيوعا وشعبية في الصحف البريطانية ومن أكثرها تأثيرا على القراء ومشاهدي السينما.

وقد رأيت أن أضم إلى مجموعة المقالات المختارة ما نشره الممثل الكبير الراحل السير جون جيلجود من آراء وذكريات خلال عمله في فيلم «كتب بروسبيرو» مع المخرج البريطاني الكبير بيتر جريناواي صاحب المنهج الخاص جدا في السينما البريطانية والذي أثارت أفلامه وما تزال، الكثير من الجدل، وتبعته بتقديم صورة شخصية لجريناواي نفسه لإبراز موقعه على خريطة السينما في بلده وعلى خريطة السينما الأوروبية عموما.

ولا تقتصر المقالات التي يضمها هذا الكتاب على تناول الشخصيات السينمائية والأفلام، بل تتعداها إلى الاهتمام بدراسات تقتحم أفاقا أخرى جديدة مثل الدراسة الممتازة التي كتبها ناقد صحيفة «الجارديان» ديريك مالكولم عن الإشكالية الناتجة عن النظرة الغربية إلى الهند وإلى الشعب الهندي كما تمثلت في الأفلام الغربية التي صنعت عنها، ثم يقدم مقاربة للنظرة الهندية إلى هذه الأعمال وإلى الطريقة التي يصور بها السينمائيون الهنود أنفسهم، سواء في أفلامهم الشعبية التي يرصد جذورها في الموروث الشعبي الهندي، أو في أعمال السينما الأكثر حداثة كما في الأفلام التي أخرجها المخرج الكبير الراحل ساتيا جيتراي وتلميذه ميرينال صن.

وإذا كان فيلم «راقصة في الظلام» للمخرج الدنماركي لارس فون ترايير قد أثار خلافات شديدة حوله بعد حصوله على «السعفة الذهبية» في مهرجان كان السينمائي عام ٢٠٠٠، فقد امتد الجدل حوله إلى الصحافة البريطانية بل واتخذ طابعا فريدا في حدته في الصحف البريطانية «القومية» وهي صحف شديدة الاحترام والمصداقية فيما تنشره، في السياسة كما في السينما، بل وامتدت الحدة وقسوة الكلمات المستخدمة في نقد هذا الفيلم إلى كتابات نقاد «كبار» أيضا من بينهم فيليب فرنش ناقد «الأوبزفر» الشهير الذي شارك قبل سنوات في عضوية لجنة التحكيم في مهرجان القاهرة السينمائي. ووجدالفيلم من الناحية الأخرى، من يدافع عنه بنفس الحدة متهما النقاد بالقصور والخضوع للأفكار والقوالب الجاهزة المسبقة.

وكان أكثر ما لفت نظري في المقالات «السلبية» أو «الايجابية» عن هذا الفيلم أنها لا تستخدم تعبيرات النقد الرصين في تناولها للفيلم، بل وتعبر عن الآراء الشخصية الخالصة لكتابها. وقد

وجدت أنه قد يكون مفيدا أن أقدم بعضها للقراء كنماذج على حدة الخلافات التي تنشأ حول فيلم ما، ولعل نشرها هنا يضع أمامنا أمثلة على حدة الرفض النقدي للفيلم من جهة، والترحيب الحماسي به من جهة اخرى، دون أن يكون هذا كله مدعاة للدهشة أو الاستغراب، خاصة وأن الخلاف هنا يدور حول فيلم «تجديدي» يسعى إلى طرق دروب متطرفة جديدة في التعبير السينمائي. وأجزم أنه اذا ما كتب ناقد مصري عن فيلم مصري بمثل ما يكتب الأوروبيون عن سينماهم فربما أثار هذا النوع من «النقد» حروبا دموية.

وأخيرا، رأيت من المناسب في إطار استعراض إهتمامات النقاد والباحثين الإنجليز، أن أضيف أيضا ما كتبه الباحث بيير هوجسون عن مخترع الفن السينمائي لويس لوميير واهتمت بنشره وإبرازه مجلة «بروجكشنز» التي يصدرها سنويا في شكل كتاب على نفقته الخاصة المخرج السينمائي الشهير جون بورمان بالتعاون مع مجموعة من زملائه السينمائيين لتقديم دراسات تفصيلية عن أعمال السينمائيين الذين يعجبون بأعمالهم ويقدمون فيها أيضا اكتشافاتهم الجديدة. وهي تجربة فريدة في النقد السينمائي الذي يمارسه أبناء مهنة السينما نفسها بدأب وحب كبيرين. وقد نشرت المجلة خلاصة الدراسة التي قام بها الباحث عن لوميير واكتشافه المثير لشريط تليفزيوني بدائي (من عام ١٩٤٨) يضم الحوار الوحيد المصور مع لويس لوميير الذي أجراه معه المؤرخ السينمائي الفرنسي الكبير جورج سادول. وقد جاء نشر الحوار- الوثيقة في العدد الذي صدر من المجلة- الكتاب عام ١٩٩٥ لكي يتزامن مع الإحتفالات العالمية بذكرى مرور قرن على مولد السينما.

وأود هنا التأكيد على أن التباين الكبير في مستوى المواضيع التي يضمها الكتاب وفي إهتمامات كتابها، وأيضا اختلافها في النظرة والتناول وطريقة التحليل وتباين مساحاتها والجمع بين النظرة الانطباعية أحيانا والعرض النقدي التحليلي أحيانا أخرى، مقصود تماما لكي يطّلع القارئ بأمانة على اهتمامات النقد السينمائي الإنجليزي في اتجاهاته المختلفة وكما ينشر في الصحافة العامة والصحافة المتخصصة على السواء.

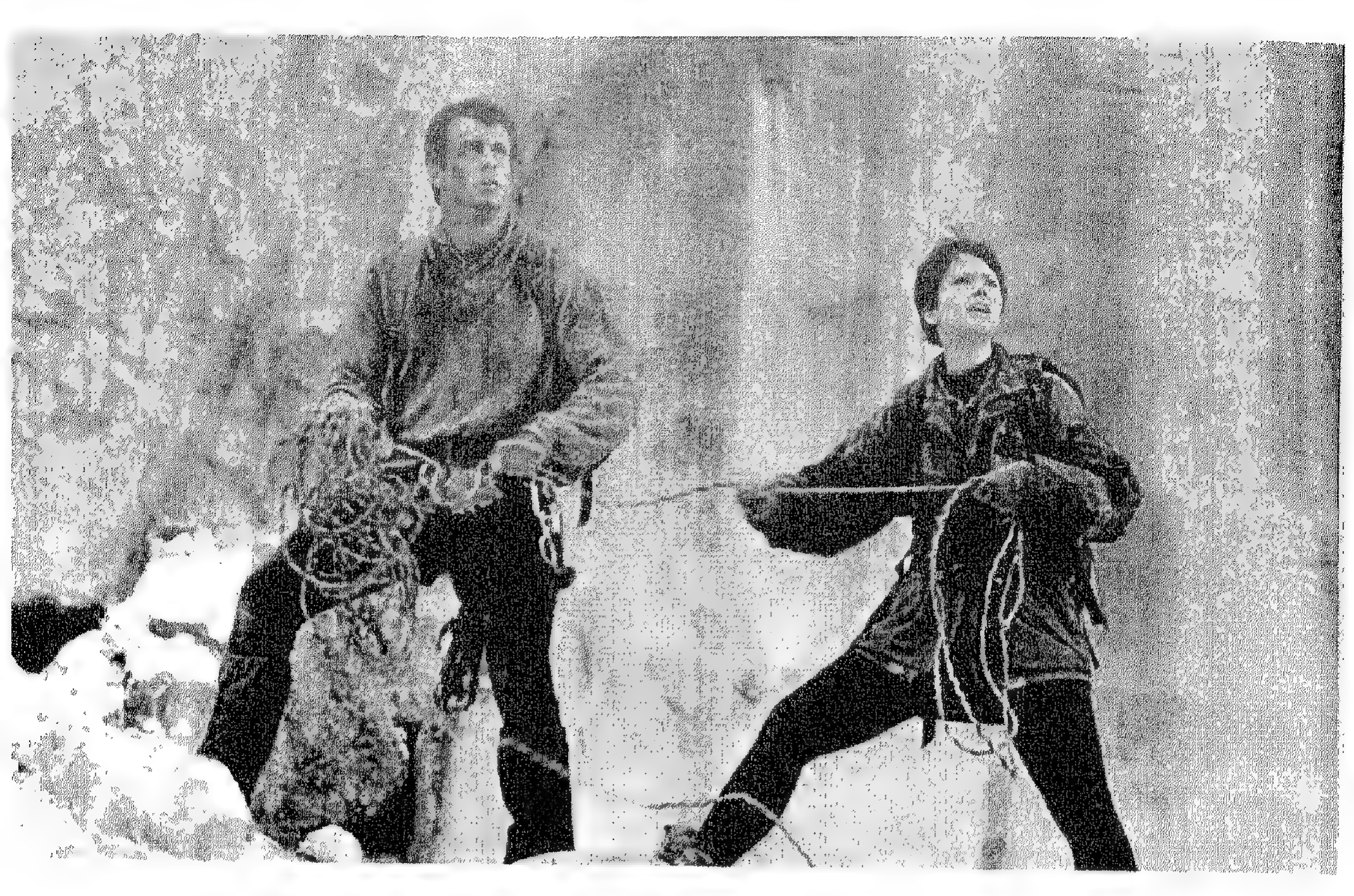
وأخيرا لعل هذا الكتاب يكون مفيدا لدارسي السينما الشباب الذين سيجدون الفصل المترجم من كتاب «السينما كوسلة اجتماعية» لجرايم تيرنر عن «أصول الفيلم الروائي» مفيدا بوجه خاص لهم في دراساتهم، كما قد يفيدون أيضا من الكتابات الأخرى عن الأعمال الكلاسيكية في السينما التي يتم تناولها هنا بنظرة جديدة تماما (دراسة أسلوب ستانلي كيوبريك في إخراج فيلم «سبارتاكوس» مثلا). ولعل الكتاب أخيرا يعطي للقارئ، غير المتخصص المحب للسينما بوجه عام، صورة عن اهتمامات «ثقافة الآخر» وصحافته بفن السينما الذي حقق ما حقق عبر أكثر من قرن من شعبية كبيرة في العالم.

أمير العمري

1

جرايم تـيرنـر

صناعة الفيلم الروائي بين الأمس واليوم



سيلفستر ستالوني وجيني تينر في فيلم «متسلقو الجبال»

الفيلم الروائي اليوم

ربما لا يكون دور الفيلم الروائي في نطاق الثقافة الغربية بارزا اليوم كما كان في الثلاثينيات، لكن الفيلم الروائي لا يزال منتشرا. الآن من النادر أن يقدم الفيلم الجماهيري إلى الجمهور كسلعة أو كمنتج فردي، بل يقدم عادة كسلعة مركبة، فتشمل تذكرة العرض ثمن شـــراء قميص من نوع T- SHIRT مثل قميص «فلاش دانس» للفيلم الذي يحمل العنوان نفسه، أو شراء دمية رامبو مثلا. فلم يعد الفيلم نتاجا لصناعة مستقلة قائمة بذاتها، بل إحدى السلع التي تنتجها الاحتكارات الكبيرة المتعددة الجنسيات التي قد يتركز اهتمامها الأساسي في صناعة الأجهزة الإلكترونية أو المنتجات البترولية، إضافة إلى الأفلام السينمائية.

لا يزال الذهاب إلى السينما يعتبر حدثا ، وإن لم يعد حدثا متميزا. ولأن جمهور السينما تناقص، وازدادت حمى التنافس بين المنتجين على ذلك الجمهور المتناقص، فقد وقعت متغيرات كثيرة في حقل السينما أثّرت بدورها على الوضع المتميز للفيلم في السياق الثقافي. أولا : تركز اهتمام صناعة السينما على إنتاج أفلام مبهرة ضخمة التكاليف تضم أسماء النجوم الكبار ويتم توزيعها على نطاق عالمي كبير، مما جعل الفرصة ضئيلة للغاية أمام الأفلام المتواضعة التكاليف للحصول على نصيبها من الدعاية، ناهيك عن التوزيع. وأصبحت صناعة السينما تتردد كثيرا قبل أن تقرر دعم مشروع لفيلم معين، وأصبح من الصعب بالتالي، أن ينجح المنتج المستقل في إقناع إحدى الشركات الكبرى بتمويل فيلمه. وقد أتاح هذا المجال أمام صناع أفلام المراهقين التي تحقق عادة نجاحا تجاريا كبيرا ويتم إنتاجها بتكاليف محدودة. وثانيا: أدت الضغوط التي يتعرض لها المنتجين والموزعين إلي تمويل حفنة من الأفلام التي يأمل صُناعها في أن تصبح «خبطات» كبرى في الموسم من الناحية التجارية. ويتم دعم هذه الأفلام في الأسواق عن طريق طرح عشرات السلع الأخري (دمية رامبو مثلا)، إلى جانب الدعاية الواسعة النطاق في الترويج لها،.من خلال استراتيجية المسابقات ومنح الجوائز للفائزين.

وترتبط الرغبة في مشاهدة فيلم من الأفلام الشعبية بنسق كامل من الرغبات الأخري، مثل الرغبة في إقتناء الجديد من الأزياء (على أحدث طراز) والجري وراء الجديد في حد ذاته وامتلاك المقتنيات والتمسك بالمظاهر التي قد تعجب الأصدقاء. في معظم الدول مثلا لاحظنا انتشار قمصان تحمل علامة فيلم GHOSTBUSTERS قبل أن يبدأ عرض الفيلم الذي يحمل العنوان نفسه، كذلك كان الأمر بالنسبة لملصق الفيلم. أما بالنسبة للدعاية للفيلم، فلم تكن هناك ضرورة لعرض صورة دقيقة لمضمونه، فقد كانت المهمة تتلخص في وضع الفيلم ضمن قائمة السلع الجديدة التي تخضع للتجربة. أما شعار الدعاية لفيلم «ماكس المجنون ـــ ٣» Mad Max 3 بطولة تينا تيرنر، الذي يقول «لسنا في حاجة إلي بطل آخر»، فقد كان بعيدا تماما عن القصة التي يرويها الفيلم، لكنه نجح– كما نجحت المقدمته الدعائية–في الترويج للفيلم. لقد أدرك رجال التسويق أن الفيلم أصبح جزءا من الظاهرة الإعلامية المركبة. ورأينا كيف ارتبط التوسع في تسويق المنتجات، بشكل أو بآخر، بفيلم ما، وأصبحت عملية بيع كلا المنتجين (الفيلم والسلعة) مرتبطة تمام الارتباط.

وربما كان من أكثر الأمثلة دلالة على هذا الارتباط، ما صاحب ظهور فيلم «الفك المفترس» JAWS عام ١٩٧٦، فقد صاحب توزيعه طرح كميات هائلة من السلع التالية: ألبوم شريط الصوت (الموسيقي والأغاني)، القمصان المعروفة بـ T-SHIRT، البراميل البلاستيكية، كتاب حول صنع الفيلم، الرواية التي اقتبس منها الفيلم، مناشف البحر، البطاطين، الملابس التي تستخدم في صيد أسماك القرش، أدوات الصيد على هيئة ألعاب، ملصقات، دمى لأسماك القرش، حلي مصنوعة من أسنان سمك القرش، مسدسات مائية.. وغيرذلك.

لقد قفزت ميزانيات الدعاية للأفلام كثيرا، ليس فقط بسبب تناقص أعداد المشاهدين، ولكن أيضا نتيجة لتغير طبيعة هؤلاء المشاهدين، أو بسبب تغير نوعية تعاملهم مع السينما، ففي ذروة شعبية الفيلم الروائي، كان المشاهدون يذهبون إلى دار السينما المفضلة عندهم، كعادة من عادات قضاء الأمسيات في الخارج ولأكثر من مرة في الأسبوع، وبغض النظر عما يعرض من أفلام، كان التردد على السينما يعد احتفالا وليس مجرد رغبة في مشاهدة فيلم معين. هذا الوضع اختل تماما نتيجة للمنافسة التي ظهرت أمام الفيلم الروائي مع أنواع عديدة من أدوات التسلية المنزلية: محطات التليفزيون التي تبث بنظام «الكابل»، أجهزة الفيديو، ألعاب الفيديو، أجهزة التسجيل والاستماع، الموسيقى الإلكترونية ذات الصوت المجسم، أجهزة الكومبيوتر المنزلي، ونتيجة أيضا لزيادة قدرة المشاهدين على الانتقال بسبب الزيادة الهائلة في عدد السيارات الخاصة. ومن الطبيعي أن أصحاب السيارات تتوفر لهم الفرصة للاختيار والمفاضلة بين أنواع متباينة من وسائل التسلية وقضاء الوقت أكثر مما يتوفر لغيرهم.

من الضروري أن يكون الفيلم جذابا لجمهوره إذا أراد تحقيق النجاح. وفي كثير من الأحيان، تتجاوز ميزانية الدعاية لفيلم ما ميزانية الفيلم نفسه. وعلى سبيل المثال، بلغت ميزانية فيلم «النبوءة» THE OMEN ثلاثة ملايين دولار، بينما بلغت تكاليف الدعاية له ستة ملايين دولار. ويقدر المختصون تكاليف الدعاية لأي فيلم هوليوودي من الإنتاج الكبير في الوقت الحالي بنحو أربعة ملايين دولار، وهو رقم يرتفع باستمرار طوال الوقت.

وهناك تكلفة أخرى تدخل ضمن نطاق صناعة السينما-رغم أنها قاصرة على أفلام الإنتاج الكبير - هي تكلفة توزيع الفيلم في عدد كبير من دور العرض في المدن والولايات المختلفة في وقت واحد. فالفيلم الذي يبدأ عرضه في ألف مدينة في نفس الوقت يتطلب دعاية أكبر حتي يتحول توزيع الفيلم إلى حدث ويصبح الفيلم أكثر بروزا ويكثر الحديث عنه. و«إذا» أثار الفيلم إعجاب المشاهدين، فقد يؤدي الاهتمام به إلى فوائد كبيرة. و«إذا» هي الكلمة المستخدمة في هذه الأحوال بالطبع، فخطط التوزيع لا تستطيع أن تضمن النجاح. فيلم «جاتسبي العظيم» Great Gatsby على سبيل المثال، بدأ عرضه على نطاق واسع عام ١٩٧٣وطرحت معه في الأسواق سلع أخري عديدة مرتبطة به، وتوفرت له رواية ذائعة الصيت تضمن تدفق المشاهدين، واثنان من الأسماء اللامعة التي تضمن شباك التذاكر هما ميا فارو وروبرت ردفورد. ولكن الفيلم فشل.

ومع ارتفاع تكاليف الإنتاج، وبعد أن أصبحت الميزانيات الضخمة للإنتاج والدعاية هي العرف السائد، ترسخت سيادة الإنتاج والتوزيع السينمائي الأمريكي في العالم الناطق بالإنجليزية، وأصبحت الشركات الكبرى فقط هي التي تستطيع تحمل التكاليف الحالية للدعاية والإنتاج. وتظل أمريكا هي أكبر سوق للأفلام الروائية، وإحدي الدول القليلة جدا التي تستطيع الأفلام المنتجة فيها محليا أن تسترد تكاليف إنتاجها دون الاعتماد على التوزيع الخارجي. وحتي البريطانيون لا يستطيعون الآن سوى دعم الأفلام المحلية المتواضعة الميزانيات، وإن كانت بريطانيا توفر سوقا جيدة للفيلم الأمريكي. فبعد أن يكون الفيلم قد غطى بالفعل تكاليفه من السوق الأمريكية، يتم توزيعه في بريطانيا بأسعار رخيصة لتحقيق مزيد من الأرباح.

الارتباط بين الإنتاج والتوزيع السينمائي في الولايات المتحدة يعني أن الأفلام الأجنبية (غير الأمريكية) يصعب للغاية أن تحقق أرباحا في السوق الأمريكية العريضة. فلكي يتم توزيع فيلم أجنبي في السوق الأمريكية، يجب أن تقوم بتوزيعه إحدى شركات التوزيع الأمريكية الكبري. هذه الشركات تعتبر أفلامها المنافس الرئيسي للإنتاج الأجنبي، ومن الطبيعي أنه ليس من مصلحة الشركات الكبرى دائما أن تدعم منافسيها.

ويمكن أن نلمس الفرق في الحجم بين السوق الأمريكية وغيرها من الأسواق الكبرى للأفلام الناطقة بالإنجليزية، وبالتالي الفرق في حجم الاستثمار والعمالة، من خلال نمط التوزيع المتبع لدى شركة بارامونت الأمريكية الكبرى التي قامت بتوزيع الفيلم الاسترالى «كروكوديل داندي» Crocodile Dandy عام ١٩٨٦. وكان هذا هو أول فيلم استرالى تلتقطه شركة توزيع كبرى وتقوم بتوزيعه على نطاق واسع، حيث بدأ عرضه في ٩٠٠ دار للعرض في أنحاء الولايات المتحدة في نفس اليوم. وهذا العدد وحده يتجاوز بنحو ٢٠٠ دار، عدد دور العرض في أستراليا بأسرها. وبعد ١٢ يوما فقط، حقق الفيلم في الولايات المتحدة دخلا يفوق ما حققه في ستة أشهر من عروضه الأسترالية، رغم أنه أصبح أكبر فيلم من حيث النجاح التجاري في تاريخ السينما الأسترالية داخل أستراليا.

الأفلام نفسها ربما لم تتغير، بمعني أن الجمهور لا يزال يجد فيها نفس نوع التسلية كما كان الأمر في الماضي، ولكن الذي تغير حقا هو صناعة السينما، فبينما كانت هذه الصناعة في الماضي نشاطا تديره مجموعة من المنتجين المتحمسين، أصبحت اليوم تتركز في احتكارات محدودة تديرها استديوهات هوليوود. وكان عليها بالطبع أن تبيع إلى احتكارات أخرى تعمل أساسا في صناعة وسائل الاتصال والأجهزة الإلكترونية، وأصبح الفيلم بالتالي نتاجا لرغبات مجموعات هائلة متداخلة مختلطة المشارب والأهواء ترغب في توظيف أموالها وتنويع منتجاتها. وبينما لا يزال العمل في أقسام الصوت ومواقع التصوير من اختصاص الفنيين، أصبحت الإدارة الاقتصادية لصناعة السينما في أيدي رجال الأعمال. وقد أدى هذا إلى شعور الكثير من السينمائيين بالاغتراب، وتعزيز نغمة الحديث عن موت صناعة السينما. ولعل ما يقوله مخرج ومنتج سينمائي مستقل هو روبرت أولتمان يعد أفضلَ مثالٍ على ذلك:

«أنت لا تستطيع إقناعي بالخروج من منزلي لمشاهدة فيلم أمريكي. لقد ترك الفنانون الأفلام لكتبة الحسابات ووسطاء شركات التأمين، وهؤلاء لا يهمهم سوى الذوق الأدنى حتى يمكنهم بيع معظم التذاكر. إنهم لا يستطيعون إنتاج أي شيء فيما عدا الفيلم التجاري الذي يضمن مئات الملايين من الدولارات.. وهو الشيء الذي يصنعون الأفلام من أجله».

وإذا كان هناك من يهتمون برأي أولتمان - وأنا أعرف أن هناك كثيرين منهم- فمعنى هذا أن الحال ليست على هذه الدرجة من السوء كما يزعم هو، وإن كان هناك جانب من الحقيقة في القول إن الصناعة تمر بتغيرات كبيرة في الوقت الحالي. ومن أجل فهم هذه التغيرات، سوف نحتاج إلى الإلمام بفكرة عما كانت عليه صناعة السينما، وكيف وصلت إلى الوضع الحالي من ناحية النشاط والشروط والمواصفات.

تأسيس صناعة الأفلام الروائية

لم تكن الأفلام الروائية قد رسخت بعد إلى حين دخول الصوت مع ظهور فيلم «مغني الجاز» عام ١٩٢٧، فحتي ذلك الوقت كانت دور السينما الكبيرة تعرض أفلاما روائية بمصاحبة أوركسترا، أو تعرضه قبل أو بعد أحد عروض مسرح الفودفيل الفكاهي، أو بمصاحبة موسيقى خفيفة مباشرة. وكان أصحاب دور العرض ينفقون نسبة معتبرة من الدخل لتغطية تكاليف تلك العروض. وبعد ظهور الفيلم الناطق اختلف الأمر فقد اختفت تدريجيا وسائل التسلية المصاحبة.

هناك ما يغري باعتبار دخول الصوت إلى الفيلم تطورا طبيعيا وحتميا، ولكنه إغراء يجب مقاومته. أولا: كانت تكنولوجيا الصوت موجودة قبل البدء في تطبيقها، لذا يبرز السؤال التالي: لماذا اختير ذلك الوقت تحديدا لاستخدام الصوت؟ ثانيا: إن أي ابتكار تكنولوجي لا ينتج قوته الدافعة من تلقاء نفسه. وكما يقول بوسكومب: «ليس من الممكن إدخال تكنولوجيا جديدة ما لم يكن النظام الاقتصادي في حاجة إليها».. وحتى في هذه الحالة فإنها لن تنجح ما لم تخلق نوعا من الاحتياج. والمقصود الاحتياج الثقافي والجمالي والسياسي وليس مجرد الاحتياج الاقتصادي المفروغ منه. حقا قد يقف وراء الاختراعات التكنولوجية مخترعون أفراد، ولكن استخدام هذه الاختراعات على نطاق واسع يعتمد على شروط ثقافية عامة تسمح بذلك. وإذا كان تاريخ الأفلام الروائية قد ظل دائما يعتمد على التطور التكنولوجي، إلا أننا يجب أن ندرك أن مصطلح «التطور» يشير إلى أننا بانتقالنا من الفيلم الصامت إلى الفيلم الناطق قد حققنا تطورا ما، وهو أمر سنرى أنه يقوم على افتراضات مشكوك فيها حول ما يجب أن يكون عليه الفيلم، مثل الافتراض بأنه يجب أن يكون «واقعيا» بقدر الإمكان.

لقد ثار جدل كبير في أوساط صناعة السينما حول دخول الصوت إلى الأفلام، وكان هناك الذين يرون أن شركات هوليوود الكبرى تمر بأزمة مالية، فأعداد المشاهدين كانت تتناقص، والتوسع الذي حدث في إنشاء دور العرض الكبيرة الفخمة ألقى عبئا على الصناعة تمثل في توسع الإنفاق على منافذ للعرض لا تستطيع أن تحقق أرباحا إلا من خلال عرض أكثر الأفلام شعبية. ولكن شركة وارنر التي كانت أول من قدم أفلاما ناطقة ـ أولا في بعض الأفلام القصيرة ثم في فيلم «مغني الجاز» ـ كانت تواجه خطر الافلاس، ولذا تشبثت بفكرة الأفلام الناطقة، وإن كان دوجلاس جوميري يناقض هذا الرأي بتأكيده أن شركة وارنر لم تكن مفلسة على الإطلاق. وهو يري أن الإنجاز الذي حققته الشركة بإدخال الصوت، كان قرارا يعكس بعدَ نظرٍ من الناحية التجارية. ففي ذلك الوقت لم تكن وارنر من الشركات الهوليوودية الكبري، وكانت تواجه منافسة شرسة، وكان كل ما تحتاجه للصعود اختراع جديد لا يتوفر لشركة أخري غيرها. وكان الصوت هو ذلك الاختراع المنشود.

وأيا كانت الحقيقة، فقد كان هناك بعض المتطلبات الجمالية والأيديولوجية التي تستحق الاهتمام هي التي شجعت ظهور الصوت. وكما يقول بوسكومب، يجب أن يتوفر احتياج كاف لكي ينجح التطور التكنولوجي. وهذا الاحتياج في حالة استخدام الصوت، هو احتياج الفيلم الروائي الطويل لأن يصبح أكثر واقعية. لقد كان تطور الصور المتحركة، من الكاميرا الفوتوغرافية الثابتة إلى السينما، حركة في اتجاه الواقعية، نحو مطابقة أكثر للحياة.

مثل هذا التفسير يرى أن الكاميرا نفسها هي جهاز يحتويَ على نظرية للواقع أو أيديولوجية، لكونها ترى العالم من منظور الفرد. هنا نحن نزعم أننا نري العالم ونحتويه كأفراد، وهي رؤية لم يكن لها وجود قبل عصر النهضة، ولكنها أصبحت تدريجيا مجسدة في الفن التشكيلي وفنون التسلية في القرن التاسع عشر. وكما يقول ستيف نيل، لا يوجد شيء طبيعي أو حتمي بالنسبة لتلك الطريقة في الرؤية أو وسائلها مثل الكاميرا: « يمثل التصوير الفوتوغرافي استثمارا اجتماعيا هائلا لمركزية العين، لنوعية وهوية الفرد، لشكل محدد للمتعة البصرية، لأيديولوجية تشمل العالم كله ككيان مرئي». ويخلص نيل إلى القول إن التصوير الفوتوغرافي والكاميرا كان لهما تأثير ديموقراطي. وكما أن السينما أكثر ديموقراطية من المسرح، كانت الصور الفوتوغرافية للأصدقاء كذلك، بسبب كونها رخيصة، بديلا للوحات «البورتريه» التي يحتفظ بها الأثرياء في متاحفهم الخاصة.

وأيا كان ما يراه المرء في هذه الطروحات، فمن الواضح أن إعادة التجسيد الواقعي للعالم الذي وفرته الكاميرا يجب أن يندرج في إطار النظام الأيديولوجي والجمالي للقرن التاسع عشر. وقد ساعد الصوت أيضا في تعقد السرد الواقعي في الأفلام. هنا لم تعد الواقعية مجرد موقف أيديولوجي، ولكنها أصبحت موقفا جماليا محضا ونسقا من قواعد الاختيار والتركيب، موظفة لتشكيل الفيلم كعمل فني. وأعادت تقنية تقطيع الحوار ربط تقاليد الفيلم الروائي بالواقع الحقيقي، وسرعان ما أنتجت صناعة السينما نسقا من قواعد التصوير وتقطيع الحوار. وعلى سبيل المثال، فإن تقنية لقطات القطع المتبادل مع استمرار شريط الصوت، كانت تستخدم لتجسيد محادثة (ضمن هذا التقليد، تظهر شخصيتان تتحدثان إلى بعضهما البعض في جانبين متعارضين من الكادرات المتتابعة، ينظر كل منهما في اتجاه الآخر). هذه القواعد ساهمت في تكوين النظام الذي نستخدمه الآن ونحن نشاهد أو نبني فيلما روائيا. وهذه الطرائق تشبه إلى حد ما، ما كان مستخدما في روايات القرن التاسع عشر، خلاصة الفن الواقعي. ومن المؤكد أن الفيلم الروائي، مثل الرواية الواقعية، يسعى إلى بناء عالم واقعي وإلى إكساب شخصياته أبعادا واقعية والاندماج في إطار الحياة الحقيقية. وهذه السلسلة من الأهداف تسود تطور الفيلم الروائي بعد دخول الصوت.

بالمقارنة مع تلك الاعتبارات الأيديولوجية والجمالية، فإن التأثير المقنع الذي أدت اليه الاستعانة بالصوت، يستند في فعاليته إلى نجاحه في استعادة جمهور السينما المتناقص. في الولايات المتحدة بين عامي ١٩٢٧ و١٩٢٩، ارتفعت الأرباح الصافية لشبكات دور العرض بنسبة ٢٥٪ .. وبالنسبة لشركات الإنتاج بنسبة ٤٠٠٪ .. على الرغم من التكلفة المرتفعة لإنتاج وعرض الأفلام الناطقة. ورغم ذلك، فمن الواجب مقاومة ذلك التفسير المبسط القائم على السبب والنتيجة عند رصد ملامح التغير الثقافي. ولعل استخدام الألوان في السينما يزودنا بمثال على فشل التكنولوجيا الجديدة في جذب الجمهور. فبعيدا عن زيادة أعداد الجمهور، أثبتت الألوان أنها عملية مكلفة نسبيا وغير شعبية، إلى حين بدأ استخدام التليفزيون الملون. وسوف نتطرق إلى هذا تفصيلا فيما بعد.

لاشك أن إحدى نتائج -إن لم يكن دوافع - إدخال الصوت كان إعادة تكريس سيطرة هوليوود على الأسواق العالمية. ففي أواخر العشرينيات، كانت صناعة السينما في ألمانيا وروسيا مؤثرة

جماليا وثقافيا، وكانت قد بدأت تطل كمنافس قوي من خلال أفلام جيدة المستوى، إن لم يكن من خلال قدرتها على تسويق هذه الأفلام. ولكن لأن هوليوود كانت الأولى في مجال صناعة الأفلام الناطقة، فقد استطاعت أن تتخلص من منافسيها. وكان مما عزز موقف هوليوود، ابتكار نوعية جديدة من الأفلام هي الأفلام الموسيقية. ولا يزال الفيلم الموسيقي يعتبر حتى يومنا هذا، شكلا أمريكيا في الأساس. وكانت الميزة الكبرى للفيلم الموسيقي، إلى جانب استغلاله الواضح للصوت، قدرته على توفير متعة مشاهدة فيلم ومسرحية من نوع «الفودفيل» في وقت واحد. لقد كان من الصعب الجمع بين عدد كبير من الفنانين المشهورين في إحدى مسرحيات الفودفيل. أما الآن فقد أصبح من الممكن مشاهدتهم على الشاشة في فيلم واحد. وكان من الصعب للغاية أن تتمكن صناعة السينما الأجنبية من منافسة هوليوود.

التأثير الآخر الذي طرأ على صناعة السينما بعد ظهور الصوت، هو تغير طرق تمويل الأفلام في الولايات المتحدة، فمن أجل تمويل التحول إلى الفيلم الناطق، كان على صناعة السينما أن تتحرك خارج إطارها القديم وتلتحق بعالم بنوك وول ستريت وعالم صناعة الأجهزة الإلكترونية وهو المكان الطبيعي لتكنولوجيا الصوت. وربما لم يكن هذا انتقالا دراميا، إلا أن تأثيراته على صناعة السينما على المدى الطويل، كانت شديدة العمق. وكان ممكنا أن تظل تلك التأثيرات محدودة، لكن ما حدث هو أن قصة صناعة الأفلام الروائية ارتبطت بالضرورة بالهيمنة الأمريكية. وأثرت التغيرات داخل صناعة السينما الأمريكية على غيرها. ومن أجل فهم هذا، علينا أن نعود إلى الوراء، إلى فترة ما قبل نهاية عصر الفيلم الصامت.

الهيمنة الأمريكية على صناعة الفيلم الروائي

بدأ عرض الشرائط المتحركة لأغراض تجارية في فرنسا. وهيمنت صناعة السينما الفرنسية وحافظت على هيمنتها في السوق العالمية حتي قيام الحرب العالمية الأولى. وحتى ذلك الوقت، كانت شركة إخوان «باثي» هي أكبر شركات الانتاج في العالم. وكانت على سبيل المثال، تقوم بتوزيع ٤٠٪ من الأفلام في السوق البريطانية وحدها، مقابل ٣٠٪ للسينما الأمريكية. وكانت

السينمات الوطنية الأخرى مزدهرة. الإنتاج الإيطالي كان يغطي بريطانيا بنسبة ١٧٪ قبل الحرب العالمية الأولى (لاحظ النسبة الضئيلة المتبقية للسينما البريطانية). وكانت استراليا تمتلك صناعة سينمائية قوية وقادرة على إنتاج أفلام روائية بصفة منتظمة.

ومع قيام الحرب، تقلص الإنتاج السينمائي في فرنسا وإيطاليا بدرجة كبيرة، وكذلك الأمر بالنسبة للصناعة الأقل أهمية في كل من بريطانيا وألمانيا. وانتقلت أمريكا إلى الأسواق التي سبق أن هيمنت عليها دول أخرى، ليس فقط في أوروبا، ولكن في أمريكا اللاتينية (التي كانت خاضعة لسيطرة الإنتاج الفرنسي) واليابان (وكانت خاضعة للإنتاج الإيطالي). وكانت النتائج درامية، فقد ارتفعت نسبة تصدير الأفلام الأمريكية من ٣٦ مليون قدم عام ١٩١٥، إلى ١٥٩ مليون قدم عام ١٩١٦. ومع نهاية الحرب، كانت الولايات المتحدة تنتج ٨٥٪ من أفلام العالم، و٩٨٪ من الأفلام التي تعرض في أمريكا. وكان التحكم في أسواق الولايات المتحدة هو الأمر الأكثر أهمية، فقد أصبح من الممكن الآن -وبثقة- أن تُصنع الأفلام فقط للسوق الأمريكية، ومن ثم يمكن توزيعها في الأسواق الخارجية لتحقيق مزيد من الأرباح. ومنذ تلك اللحظة، لم يعد هناك حافز أمام المنتجين الأمريكيين لصنع أفلام إلا للسوق الأمريكية بموضوعات أمريكية تحمل الأيديولوجية الأمريكية.

وشهدت العشرون عاما الأولى من عروض الأفلام التجارية، تطورا سريعا في الإنتاج الروائي والتوزيع العالمي على نطاق واسع. وتلا ذلك توسع وهيمنة الشركات المتمركزة في الولايات المتحدة. ومع وصول أعداد المشاهدين إلى درجة التشبع في عام ١٩٢٢، ومع بدء ظهور المنافسين على ملء أوقات الفراغ عند المشاهدين ـ مثل الراديو والتليفزيون ـ ازداد الضغط على المنتجين الصغار. وخلال فترة الفيلم الصامت، اتسعت الهيمنة الأمريكية لأسباب وجيهة، منذ أن بدأ الأمريكيون يصنعون أفلاما جيدة، لدرجة أن بقاء السينمات الوطنية الأخري أصبح مهددا.

في استراليا عام ١٩١٤، كانت الولايات المتحدة تقوم بتوزيع حوإلى ٥٠٪ من الأفلام المعروضة في السوق. وفي عام ١٩٢٣، وصلت النسبة إلى ٩٤٪. وفي بريطانيا، تضاءلت نسبة الإنتاج الوطني في السوق، من الذروة التي كانت قد وصلت اليها، أي من حوإلى ١٥ ـ ٢٠٪، إلى مجرد ٥٪ فقط عام ١٩٢٦.

وبعد أن أمّنت الشركات الأمريكية السوق الداخلية العريضة عن طريق تركيزها لرأس المال في تلك السوق، استخدمت هيمنتها الجديدة لتغيير كيان الصناعة. في الماضي، كان إنتاج الأفلام وتوزيعها وإدارة دور العرض التي تعرض فيها، تخضع لاحتكارات منفصلة. ومع نمو الهيمنة الأمريكية أصبح من الواضح أن التحكم في صناعة السينما ليس من الممكن ضمانه إلا اذا أنتجت الشركة ووزعت وعرضت أفلامها بنفسها. هذا التغير الذي عرف بـ نظام «الإندماج الرأسي» Vertical Integration بدأ بعد الحرب العالمية الأولى. وخلال العشرينيات قامت شركات بارامونت ولويس وجولدوين ومترو، بمباشرة برامج للتوسع والاندماج، والأكثر أهمية من ذلك، السيطرة على دور عرض الدرجة الأولى في المدن الرئيسية. بعد هذا ظهرت الوسائل المقيدة مثل نظام حجز الأفلام بالجملة الذى ابتدعته شركة بارامونت. وبفضل هذا النظام أمكن للمنتجين الحصول على موافقة أصحاب دور العرض على التعاقد على توزيع مجموعة من الأفلام في سلة واحدة بطريقة عمياء، وبهذا يضمنون عرض إنتاجهم، ويجعلون أصحاب دور العرض مرغمين على تحمل جزء كبير من المغامرة، سواء بالفشل أو النجاح الذي قد يحققه الفيلم. هذه الطريقة، سرعان ما تم تقنينها في الولايات المتحدة عام ١٩٤٨، وفيما بعد في معظم الدول، ولكنها مارست تأثيرا مهما على نوعية الإنتاج السينمائي في العشرينيات. ولاتزال هذه الطريقة قائمة اليوم بالنسبة لبيع الأفلام القديمة التي تملكها شركات التليفزيون.

وقد تمثلت إحدى نتائج الإندماج الرأسي في توسيع قاعدة رأسمال الشركات، فقد جذبت هذه الشركات الاستثمارات من البنوك وشركات الأجهزة الإلكترونية خلال اندفاعها نحو التوسع. ومع استمرار التوسع، أصبحت المساهمة الخارجية ضرورية، وجلبت هذه معها عوامل الجبرية والضم والاندماج وما ترتب من مسؤوليات جعلت صناعة السينما فريسة لتغيرات الأسواق المالية خلال فترة التدهور الاقتصادي في أواخر العشرينيات. وكان من المحتم أن تصبح صناعة السينما فريسة لهذه الأسواق.

النتيجة الأخرى تمثلت في تشجيع ودعم نظام الاستديو، الذي مثل طريقة أخرى للتحكم في الإنتاج وتسويق الأفلام الروائية. وإذا كانت الاستديوهات تستطيع أن تضمن توزيع أفلامها من

خلال شبكات التوزيع والعرض التي تملكها، يصبح منطقيا من الناحية الاقتصادية أن ترتبط الاستديوهات مع مشاهير النجوم من الممثلين بعقود احتكارية وأن تستخدمهم كشركة للعروض الاسترجاعية (الريبيرتوار). وقد تطور نظام النجوم، واقتصرت الاستديوهات على إنتاج نوعية معينة من الأفلام، وأصبح الاستديو يتحكم في المخرجين لأن شركات الإنتاج كانت تستطيع أن تقرر ما إذا كان فيلم ما سيعرض على الإطلاق أو إذا كان سيعرض في نيويورك أو بيوريا. ولم يعد هناك مستقبل كبير أمام العاملين في صناعة السينما خارج نظام الاستديو.

وأخيرا تم استبعاد الاستديوهات الصغيرة مثل ستديو وارنر، خارج نطاق المنافسة. وأدى هذا بالضرورة إلى سلسلة من القرارات التي أدت بدورها إلى ظهور الفيلم الناطق (ساهم الصوت في دعم نظام الاستديو لأنه جعل التصوير في المواقع الطبيعية أكثر صعوبة، فأصبحت «منصات تسجيل الصوت» ضرورية في الاستديوهات). وقد أدى ظهور الصوت بدايةً إلى إحكام قبضة هوليوود على السوق العالمية للسينما. وساهم هذا في تبني نظام الاندماج الرأسي في دول أخرى، لربط الإنتاج الوطني بشبكات التوزيع والعرض من أجل مواجهة المنافسة الأمريكية. وتبنت بريطانيا وفرنسا تلك الاستراتيجية. بريطانيا مثلا أسست رابطة مشتركة للتوزيع والعرض من ناحية، وشركات الإنتاج المحلي من ناحية أخرى، عن طريق ضم شركة بريتش إنترناشيونال وجومون في احتكارين: جومون البريطانية واسوشياتيد بريتش.

وقد حققت هذه الاستراتيجية نجاحا لا بأس به بالنسبة للشركات البريطانية، فقد أتاحت لها الفرصة لتحقيق تعاقدات خارجية. وقامت شركة «إمباير فيلمز» التي اشتراها احتكار «الاتحاد الأعظم»، بالتعاقد مع شبكات التوزيع والعرض في استراليا. وكانت المصالح التجارية البريطانية هي حجر الأساس في صناعة السينما الأسترالية في العشرينيات.

ومن المعتقد أن حصة الولايات المتحدة تراجعت في السوق العالمية بعد انقشاع البريق الذي أعقب ظهور الصوت، فقد خلق الصوت مشكلة الترجمة، واتضح أن متعة الفيلم الناطق كانت تتناقص لأن المشاهدين الأجانب الذين يتكلمون لغات أخرى أصبحوا في حاجة إلى ترجمة مطبوعة على شريط الفيلم. هذه المشكلة أتاحت الفرصة أمام عدد من الصناعات السينمائية الأجنبية لتحسين وضعها في المنافسة، وكان الكثيرون بالفعل يحتمون وراء نظام «الكوطة»، فقاموا بتقليل عدد

الأفلام التى يستوردونها، بل وفضلا عن ذلك، أصبحوا يطالبون الدولة المصدرة أن تلتزم بمبدأ المعاملة بالمثل، أي أن تقبل بتوزيع أفلامهم في أسواقهم المحلية.

ورغم أن الثلاثينيات كانت فترة ظهور الأفلام الكلاسيكية، فإنها لم تكن أكثر الفترات انتعاشا بالنسبة لاستديوهات هوليوود، فمع تعمق الانهيار الاقتصادي انخفض عدد مشاهدي السينما (بنسبة ٣٠٪ عام ١٩٣٢)، وتعرضت بعض الشركات للوضع تحت الحراسة القضائية نتيجة للديون التي تراكمت عليها للبنوك والشركات العملاقة خلال فترة التحول إلى السينما الناطقة. وجدت شركات مثل «فوكس» و «آر. كي. أو» و«يونيفرسال» نفسها في ذلك الوضع. وكان ملحوظا في ذلك الوقت، اتساع نفوذ وتأثير المدراء الماليين. ورغم الذكاء الاقتصادي الذي كان يتمتع به هؤلاء، فإنّ أعداد المشاهدين لم ترتفع إلا بعد تحسن الوضع الاقتصادي في الأربعينيات. وخلال فترة تقلص السوق، استعادت صناعة السينما الوطنية مرة أخرى القدرة على تنظيم نفسها في عدد من الدول خاصة في بريطانيا من خلال حركة السينما التسجيلية، وعلى الرغم من ذلك، فإن انتعاش صناعة السينما الأوروبية لم يستمر طويلا، فسرعان ما تعرضت هذه السينما لهزة أخرى مع اندلاع الحرب العالمية الثانية.

خلال الحرب، استعادت الولايات المتحدة بعض الأسواق التي كانت قد فقدتها، كذلك بدأت في إنتاج الأفلام في دول أخرى، خاصة في أمريكا اللاتينية. أما أول هزة في صناعة السينما، وهى الهزة التى أمكن في عام ١٩٣٨ تجنبها في أول تحدٍ لنظام الاندماج الرأسي، فقد حدثت مع صدور تشريع في أعقاب الحرب من المحكمة العليا الأمريكية، يمنع العمل بموجب ذلك النظام. وهكذا تم فصل العرض عن الإنتاج والتوزيع بموجب القانون الذي صدر عام ١٩٤٨. وأصبح هذا التشريع نموذجا يُحتذى به من جانب دول أخرى، رغم أن بعض الدول تأخرت في ذلك حتى السبعينيات.

كان التوزيع، كما تم إدراك ذلك بسرعة، هو العامل الفيصل في صناعة السينما. وكانت معظم شركات الإنتاج حريصة وهي تنهي علاقاتها الرسمية مع شبكات العرض، على الاحتفاظ بأذرع التوزيع الخاصة بها. لقد كان الدرس يتلخص في أنه إذا أمكن الحصول على حقوق العرض في دور العرض الملائمة وبأعداد كافية وفي الوقت المناسب، فإن التوزيع يبقى هو مفتاح نجاح الفيلم. وتتعامل السينمات القومية الصغيرة مع هذه الحقيقة يوميا بينما هى تحاول العثور على منفذ مناسب لعرض

أفلامها وسط حسى المنافسة مع أفلام الإنتاج المتعدد الجنسيات، الذي يستطيع ـ بسبب قدرته على إمداد السوق بشكل منتظم ـ إقناع شبكات دور العرض بقصر تعاملها معه. والأمثلة كثيرة على الفرص التي ضاعت، فقد فشلت أفلام عديدة كان يُنتظر أن تحقق أرقاما قياسية في شباك التذاكر لكونها أنتجت بطريقة مستقلة عن الاحتكارات الكبيرة. ففي أوج نهضة السينما الأسترالية في السبعينيات، فشل الفيلم الذى أثبت أن الأفلام الاسترالية تستطيع تحقيق الأرباح، في العثور على شبكة للعرض تقبله. وكان هذا هو فيلم «مغامرات باري ماكنزي». وسرعان ما استأجر منتجوه دارا للعرض في ملبورن، ولكنهم اضطروا إلى التوقف عن عرضه رغم ما كان يحققه من نجاح، لأن أصحاب دار العرض كانوا مضطرين للوفاء بالتزامهم بعرض فيلم أمريكي في وقت محدد. كذلك فشل أحد أكثر الأفلام البريطانية نجاحا في فترة ما بعد الحرب وهو فيلم «توم جونز» في اختراق دائرة التوزيع عقب ظهوره مباشرة، رغم أنه عاد فحقق أعلى الإيرادات في عام ١٩٦٤.

ومنذ زوال نظام الاندماج الرأسي الواسع المدى ونظام الأستديو، أصبح الفيلم الروائي عرضة للهجوم المتواصل بفعل ظهور الأشكال الجديدة للتسلية وازدياد الضغوط المالية والتناقص المضطرد في أعداد الجمهور.

إننا لا نشهد بأي حال، نهاية الفيلم الروائي. وفي الحقيقة فإن جمهورة يتزايد وقت كتابة هذه السطور. ولكن هيمنته الثقافية باعتباره الشكل السائد للتسلية في القرن العشرين، قد انتهت. إنه يتراجع لحساب البدائل الأخرى، وسوف نتناول فيما يلي رد فعل الفيلم الروائي على تلك البدائل.

منافسون جدد وخطط جديدة

في عام ١٩٤٦، وصلت أرقام تردد المشاهدين على دور السينما إلى ذروتها في معظم الدول الرأسمالية الغربية، ثم بدأت في الهبوط منذ ذلك التاريخ. وبحلول عام ١٩٥٣، حين أصبح نصف عدد الأسر الأمريكية تقريبا يمتلك أجهزة للتلفزيون، انخفض معدل تردد المشاهدين إلى نصف ما كان عليه عام ١٩٤٦ تقريبا. وقد جعل نظام الحصة (الكوطة) في بريطانيا وفرنسا وإيطاليا، من الصعب بالنسبة للمنتجين الأمريكيين، تعويض خسائرهم من التوزيع الخارجي العالمي، رغم أنهم لجأوا للتغلب على ذلك إلى صنع أفلام أمريكية في الاستديوهات الأوروبية، ونجحوا بالتالي في

خفض نفقات الإنتاج وتفادى المزيد من القيود على التمويل.

ورغم أن هذا التناقص في أعداد جمهور السينما كان قد بدأ قبل أن يبدأ غزو التليفزيون للأسواق الأمريكية الكبرى، إلا أن التليفزيون ساهم في تعميق الأزمة. وحتى الآن، لم يقدم أحد تفسيرا مقنعا لأسباب ذلك التدهور، ولكن الواضح أن السينما كانت بالفعل قد بدأت تفقد هيمنتها الثقافية مع بداية الخمسينيات، وأن التليفزيون ساهم فقط في تعميق خسارة السينما. وحتى الآن، فإن ما ورد من أسباب لتلك الخسارة، يتروراح بين السبب الوهمي الذي يقول إن الطفل الصاعد (التليفزيون) جعل الآباء يفضلون البقاء في المنزل ورعاية أطفالهم (الصاعدين)، وبين السبب الاقتصادي الأكثر مصداقية، وهو أن رد فعل صناعة السينما على ذلك التدهور عن طريق صنع أفلام أضخم وأكثر تكلفة لكي تستعيد جمهورها مجددا، أدى إلى سلسلة من الأحداث التى عمقت من الأزمة. وتؤيد هذا الرأي أيضا، الدراسات التي أجريت على أوضاع الإنتاج في هوليوود في أواخر الأربعينيات. فقد فقدت صناعة السينما صداها لدى الطبقات الوسطى في أمريكا، وأصبحت تنتج أفلاما أقل مستوى من الناحية التجارية. وأيا ما كان السبب، فإن تهديد التليفزيون وتجاوب صناعة السينما مع ذلك التهديد، كانا عاملين حاسمين في تلك الفترة من تاريخ السينما.

استجابت صناعة السينما للخطر الذي ظهر مع بروز دور التليفزيون عن طريق إنتاج الأفلام بوسيلتين: أولاهما، محاولة غزو التليفزيون بإنتاج الأفلام لحسابه، وهي الوسيلة التي ثبت أنها أكثر نجاحا. وكانت أكثر احتكارات صناعة الأفلام ازدهارا، تلك التي لجأت إلى تأسيس شركات للإنتاج التليفزيوني كما فعلت شركة «جولف آند ويسترن». وكان تفتح شهية التليفزيون بشكل هائل للمواد المصورة، يعني الحاجة إلى خلق سوق كبير، هذا السوق اعتمد في نجاحه على منتجي الأفلام. ولعل ما فعلته شركتا «إخوان وارنر» و«ديزني» يوضح إلى أي مدى يمكن أن تنجح صناعة السينما في غزو التليفزيون.

أما الطريقة الأخرى الأقل نجاحا فهي الأكثر مدعاة للاهتمام. لقد أدى النجاح الذي حققه دخول الصوت، إلى تكريس أفكار خاطئة عن العلاقة بين الاختراعات الحديثة ودخل شباك التذاكر. وإضافة إلى هذا، فإن محاولة صنع أفلام أفضل مما سبق (وبالتالي أفضل من التليفزيون)

أدت إلى ظهور اختراعات، بعضها محسوب جيدا، والبعض الآخر شديد الغرابة. في أوائل الخمسينيات ظهرت سلسلة من الاختراعات الخاصة بالشاشة العريضة: في عام ١٩٥٢ ظهرت السينيراما، وفي العام التالي ظهرت السينما سكوب. ولم تكن أي من الفكرتين جديدة، بل إنهما تعودان في الحقيقة إلى العشرينيات. وقد اعتمد نظام السينيراما على عرض فيلم صُور بثلاث كاميرات، بواسطة ثلاث آلات عرض على شاشة مقعرة في دار للعرض مجهزة تجهيزا خاصا. أما السينما سكوب فقد كانت أبسط وأقل تكلفة، حيث يعرض الفيلم على شاشة عريضة تختلف أبعادها عن الأبعاد السائدة وهي ١,٣٣ : ١ فقد أصبحت النسبة ٢,٣٥ : ١. وقد نجحت كل من السينيراما والسينما سكوب لبعض الوقت، واليوم أصبح الحجم المألوف للشاشة أعرض مما كانت في الخمسينات نتيجة لنجاح هذين الاختراعين. لكّن أيا من الطريقتين لم يمتلك بمفرده القدرة على اجتذاب الجمهور. كانت السينيراما مرتفعة الكلفة سواء في التصوير أو العرض، وكانت الأفلام المصورة بطريقة السينيراما هي تلك التي تكثر فيها الأعمال الاستعراضية مثل السباقات ومطاردات السيارات وتحطمها وما إلى ذلك، حتى يمكن الاستفادة القصوى من التأثير الواقعي الناتج عن الشاشة الممتدة من الطرفين. لكنها لم تنجح في الانتقال إلى الأفلام الروائية العادية، وهي النوعية الوحيدة التي يمكن أن تصنع جمهورا وتحافظ عليه. وكانت السينما سكوب أكثر نجاحا، ولكن المفارقة تمثلت في أنها كلما نجحت في الأفلام الروائية، كلما فقد الاختراع نفسه تأثيره. لقد كان نجاحها مرتبطا بإخفائها وليس بإبرازها كنقطة تساعد على التسويق.

وقد جرت محاولات أخرى تالية خلال تلك الفترة لإكساب الفيلم الروائي خبرات جديدة، منها السينما المجسمة (التي كانت تحتاج إلى نظارتين يرتديهما المشاهد وآلتين للعرض تعملان في وقت واحد) ثم الأروماراما Aromarama و سينما المشاهدة المصحوبة بالرائحة (واعتمدت الطريقتان، افتراضا، على حبكة تحتاج إلى رائحة نفاذة). هاتان الطريقتان اعتمدتا على حيل خاصة عن طريق استخدام «بطاقة» أو كارت معين مبلل بمادة نفاذة الرائحة يتم تنشيطها في لحظات معينة أثناء عرض الفيلم بواسطة جهاز العرض. ورغم أن هاتين الطريقتين الأخيرتين (السينما المجسمة وسينما الرائحة) يعاد استخدامهما بين حين وآخر، الا أن سخف الفكرة نفسها قلل من تأثيرهما

على الجمهور. الاختراع الوحيد الذي نجح كان الألوان، ولكن ليس من دون صعوبات.

لم يكن الفيلم الملون اختراعا حديثا، ففي بداية القرن العشرين كانت هناك أنظمة متعددة للألوان قد أصبحت موجودة بالفعل. وكان كثير من الأفلام الصامتة ملون بصبغة خفيفة أحادية اللون. أما طريقة تكنيكلور للألوان التي سادت الأفلام الملونة في الثلاثينيات والأربعينيات فقد اخترعت عام ١٩١٥. وكانت الكلفة المرتفعة أحد الأسباب التي جعلت الألوان لا تستخدم على نطاق عريض قبل الستينيات، فقد كانت بعض عمليات التلوين المبكرة تحتاج إلى الكثير من الفنيين، وكانت كاميرات التصوير بالألوان التي ظهرت في البداية غالية السعر، وفرض الاحتكار الفوري لمعامل تكنيكولور للألوان الكثير من القيود على المنتجين. وقد استخدمت الألوان في البداية في أفلام الإبهار والأفلام الملحمية التاريخية أو في المؤثرات الخاصة للأفلام الخيالية. ثم أصبحت تستخدم على نطاق أوسع، ثم ازداد استخدام الألوان بعد إدخال نظام الألوان الثلاثية عام ١٩٣٢. وكان والت ديزني أول من استخدم هذه الطريقة في فيلم الرسوم المتحركة «السيمفونيات السخيفة». وكان من أشهر الذين استخدموها في الثلاثينيات روبرت ماموليان في فيلمه «بيكي شارب» وديفيد سلزنيك في «ذهب مع الريح». لكن الألوان لم تحقق نفس الطفرة الدرامية كما حدث مع دخول الصوت. ورغم زيادة استخدامها في الفترة من منتصف الثلاثينيات إلى منتصف الخمسينيات، إلا أنها لم تحدث ما أحدثه دخول الصوت من تأثير ثوري. وظل هذا الحال قائما في الخمسينيات حتى بعد أن كسرت شركة إيستمان كولور احتكار تكنيكولور وقللت بالتالي من التكاليف ومهدت المجال لظهور طرق أخرى جديدة للألوان مثل ديلوكس، في محاولة لاستعادة جمهور السينما. وفي الستينيات مع انتشار التليفزيون الملون، أصبحت الألوان أخيرا هي الزاد التقليدي للأفلام الروائية.

من الناحية الظاهرية يبدو الأمر غريبا. بالتأكيد، فإذا كان الهدف هو جعل الفيلم يقترب من الواقع بقدر الإمكان، وإذا كان إدخال الصوت قد زاد من علاقة الفيلم بـ «العالم الحقيقي» فلم لاتضاف الألوان؟

ربما كان من الغريب أن يفترض المرء أن الحاجة إلى إضفاء الواقعية على السينما كانت دائما مسألة تتعلق بالترجمة الحرفية للأشكال. فإذا كنا نستقبل العالم ملونا، إذن فلكي نقدم تجسيدا دقيقا له من الواجب أن يكون هذا التجسيد ملونا. لكن الأمر في الحقيقة لم يكن أبدا مرتبطا بما هو «واقعي» بقدر ما يرتبط بما «يمكن قبوله» كشيء حقيقي. وعندما أمكن لأول مرة من الناحية التقنية إضافة الألوان، لم يؤد ذلك إلى تقديم الواقع بل العكس هو الصحيح.

استخدمت الألوان على نطاق واسع في أفلام الرسوم المتحركة والأفلام الموسيقية والكوميدية وأفلام «الويسترن»، حيث يسود الخيال و الإبهار. ولم تكن وظيفة الألوان هنا خلق الإيهام بالواقع، ولكن كدلالة على المهارة والقدرة الاستعراضية وعلى أن السينما هي فن رواية القصص. في فيلم «ساحر أوز» WIZARD OF OZ، تستخدم الألوان في تصوير عالم أوز الخيالي، بينما يتم تصوير منزل دوروثي في كنساس بالأبيض والأسود. وبعد أن أصبحت الألوان جزءا من برامج الأحداث الجارية والتقارير الإخبارية في التليفزيون، فقدت ارتباطها بالإبهار والخيال. وأصبحت نظرتنا الخاصة إلى الألوان، إشارة تذكرنا بما يمكن أن نصل إليه من قناعات تقليدية. والآن بعد أن فقدت الألوان دلالاتها اللاواقعية القديمة، أصبح من الصعب فهم تلك الدلالات. ورغم ذلك فإننا حتى الآن يمكن أن نواجه بالتالي: لايزال من الممكن استخدام الأبيض والأسود في الأفلام التسجيلية أو في بعض أنواع الأفلام الروائية (هناك على سبيل المثال الفيلم الأسترالى «واجهة الأخبار» SNEWS FRONT) كتأكيد على «الواقعية»، ويعكس التوقف عن استخدام الأبيض والأسود في الفيلم تضخيم الواقع. إذن في ضوء هذا التاريخ لم تتمكن الألوان قط من وقف تقلص جمهور السينما، على غرار ما حققه الصوت.

وقد تمثل أحد أهم ملامح تقلص جمهور السينما في تغير طبيعة ونوع الجمهور على مدى عقود منذ الحرب العالمية الثانية. فقد تلاشى السوق الذي كان يعتمد على الأسرة، وحل محله سوق يعتمد بالكامل على جمهور الشباب. الآن أصبح السوق يعمل من أجل تلبية متطلبات جمهور يتروح بين ١٤ و٢٤ سنة. ولا يزال الذهاب إلى السينما بالنسبة لتلك الشريحة يمثل وسيلة منتظمة من وسائل التسلية، بينما أصبحت الشريحة الأكبر سنا من جمهور الطبقة الوسطى التي كانت جديدة بالنسبة للسينما في السبعينيات، تعتبر الركيزة الأساسية لسوق الفيديو والمحطات

التليفزيونية الفضائية. وأصبح من المنطقي الآن تقسيم الأفلام حسب شرائح السن، فالأفلام إما أنها توجه إلى شريحة معينة من الجمهور، من الشباب مثلا، أو يتم تصميمها بحيث تحتوي على عوامل جذب مختلفة لشرائح مختلفة من جمهور السوق. لقد انقسم السوق الكلي إلى وحدات صغيرة، ومما يؤكد هذا الإتجاه المتزايد نحو بناء دور عرض متعددة صغيرة يضمها سقف واحد. فلم يعد هناك فيلم واحد يستطيع إسعاد أفراد الأسرة جميعا ـ ولا ترجع الأسباب فقط إلى أزمة في صناعة السينما ـ كذلك لم يعد بالإمكان أن يتوقع منتج ما الحصول على الكثير من وراء شراء حقوق عرض فيلم واحد. وقد تمثلت النتيجة في إعادة النظر في نظام تقسيم الأفلام إلى أنواع أو تقديم تعريفات محددة لها. وربما كان فيلم «حروب النجم» STAR WARS مثالا جيدا لنوعية الفيلم «الطفولي الكبير» الموجه لشريحتين منفصلتين في السوق: الأطفال وآباؤهم الذين يشعرون بالحنين لطفولتهم. وقد أسست الأفلام الشبابية الجديدة، من «بوركيز» Porkey's إلى «نادي الإفطار» BEAKFAST CLUB سوقا وكذلك مجموعة كبيرة من الأساليب والمضامين والسلوكيات الاجتماعية السياسية.

هذا الانقسام في السوق إلى أسواق صغيرة (والذي يمكن ربطه بانقسام الجمهور حول نوعيات متباينة من الأفلام) جاء تاليا لانقسام سابق. لقد بدأ ظهور دور عرض الأفلام الفنية في الخمسينيات ووصل إلى ذروته في السبعينيات. واتخذت شبكات قاعات عرض الأفلام الفنية (أو دور الفن والتجربة) أشكالا عديدة، ففي بعض الدول قامت الحكومة بدعمها كما في حالة «دار الفيلم الوطني» NATIONAL FILM THEATRE في لندن، وفي حالات أخرى، اعتمدت على الاشتراكات الموسمية لروادها. وقد وُجدت هذه الدور أصلا لعرض الأفلام غير الأمريكية، أساسا الأوروبية، وساهمت في تنمية السينما البريطانية، وحديثا السينما الأسترالية.

في عام ١٩٨٦، كانت ستة من الأفلام الأجنبية العشرة على القمة في شباك التذاكر في الولايات المتحدة بريطانية. والآن اصبح ينظر إلى هذا النوع من دور العرض باعتبارها نوع من دور العرض المتخصصة أو غير الجماهيرية أو دور العرض التي تعرض الأفلام الجديدة التي يصنعها السينمائيون المستقلون، أو تنظم عروضا استرجاعية (ريتروسبكتيف) للأفلام الكلاسيكية أو تقدم

مواسم لمجموعات من الأفلام المختارة من دولة معينة أو لمخرج ما أو لحركة سينمائية.

يقدم ممثل إحدى شركات التوزيع الأمريكية الصغيرة (شركة سينيكون) وصفا للسوق المتخصص على النحو التالي:

«أفراد الجمهور السينمائي المتخصص هم عادة أكبر سنا وأكثر تعليما وفيهم نسبة كبيرة من النساء والفتيات. لذا فموقف السوق هنا أكثر أمانا مقارنة بالسوق الذي تتعامل معه الشركات الكبيرة حيث تتم المقامرة بالملايين من الدولارات يوما بعد يوم. إن جمهورنا محدد بشكل خاص، ولذا نحن نعرف على الفور ما إذا كان الفيلم سيحقق نجاحا كبيرا أم لا. ولأن جمهورنا يتأثر كثيرا برد الفعل النقدي، لذا يلعب النقاد دورا شديد التأثير في هذه العملية».

والواضح أن هذا الوضع يختلف تماما عن وضع التوزيع التقليدي العريض. فمن الممكن أن يبدأ عرض فيلم في مدينة واحدة ويظل يعرض فيها لعدة أسابيع، ثم ينتقل بعدئذ إلى مدينة أخرى دون حاجة إلى ميزانيات ضخمة للدعاية، فالفيلم يعتمد على مدى ترحيب النقاد به وعلى انتقال كلمات المديح من شخص شاهده إلى شخص آخر. لقد تراجع توزيع أفلام النوعية الفنية الرفيعة منذ السبعينيات، غير أن هذا التراجع تم تعويضه بدرجة كبيرة بانتشار توزيع الأفلام التي تتوجه إلى الجمهور العريض ولا تكون من الإنتاج الأمريكي التي تتبناها شبكات التوزيع الكبيرة.

لقد أصبح من بين الوظائف الرئيسية لشبكة التوزيع المتخصصة توفير منفذ لكل أنواع الأفلام المستقلة، من الأفلام التي يخرجها مخرجون أمريكيون متحررون من الوهم، إلى الأفلام ذات الانتشار العريض. ولكن الأفلام غير الأمريكية ترغب في دعم موقفها أمام شبكات التوزيع الكبيرة. وكثير من الأفلام البريطانية والاسترالية التي جذبت الكثير من المشاهدين في الداخل تم توزيعها من خلال شبكات صغيرة للعرض في دور السينما الصغيرة أو المتخصصة التي تعرف بدور سينما الفن في أمريكا. أما معظم الأفلام التي تصنع خارج أمريكا وترغب في اختراق السوق الأمريكية لتحقيق الأرباح، فهذا هو البديل الأفضل أمامها بعد فشلها في إقناع الموزعين الكبار بتوزيعها، فمن

النادر على أي حال أن يتعاقد الموزعون الأمريكيون الكبار على توزيع افلام أجنبية. وهذه الطريقة أيضا هي أكثر الطرق شيوعا لتوزيع ما يعرف بالأفلام المستقلة.

إنه طريق طويل بعيد عن تحقيق الأرباح الطائلة. ومع ذلك فقد حصدت الأفلام العشرة الأجنبية الأكثر نجاحا في الولايات المتحدة عام ١٩٨٦ ثلاثين مليون دولار، أي خمسة ملايين دولار للفيلم الواحد في المتوسط. وهو ما يوازي ميزانية الدعاية والترويج لفيلم من الإنتاج الأمريكي الكبير. وهذا بالطبع أفضل من لاشيء، لكنه بعيد جدا عن النجاح بالمفهوم التجاري.

وأود أن أسوق ملحوظة أخيرة هنا تتعلق بالوسائل الأخرى لتوزيع الأفلام من خلال بيع وتأجير شرائط الفيديو واشتراكات محطات التليفزيون التي تعمل بنظام «الكابل». فرغم أن انتشار الفيديو المنزلي جعل مشاهدة الافلام على شرائط الفيديو أمراً أساسيًّا يدخل في حسابات شركات الصناعة السينمائية، يجب أن أؤكد أن التليفزيون هو الذي ما يزال الأكثر أهمية في حياة المشاهدين.

من كتاب «الفيلم كممارسة اجتماعية».

FILM AS SOCIAL PRACTICE, LONDON 1988

الطبعة الأولى– ١٩٨٨

2

هنري شيهان

ألعاب رومانية

كيف وضع ستانلي كوبريك بصمته على «سبارتاكوس»



كيرك دوجلاس وتوني كيرتس في فيلم سبارتاكوس

كيف وضع ستانلي كوبريك بصمته على «سبارتاكوس»

رفع النجاح التجاري الكبير الذي حققه فيلم «سبارتاكوس» Spartacus في شباك التذاكر المخرج ستانلي كوبريك إلى أعلى، كما وضعه في مصاف الأثرياء. ها هو مخرج في الحادية والثلاثين من عمره يثبت أنه يستطيع التعامل مع أكثر المشاريع السينمائية تكلفة وصعوبة، وأن يحقق «خبطة» سينمائية تجارية من الطراز الأول. وقد أتاح له هذا النجاح الفرصة لكي يصنع أفلاما أخرى تالية ازدادت في حساسيتها الخاصة تدريجيا دون أن تفقد القدرة على تحقيق النجاح التجاري. غير أن هناك شيئا ما في «سبارتاكوس» لم يكن لكوبريك يد فيه، وكان بالتالي خارج نطاق تأثيره. والسؤال هو: ماذا يعني كوبريك بالنسبة إلى «سبارتاكوس» وماذا يعني «سبارتاكوس» بالنسبة إلى كوبريك؟

المؤكد أن ستانلي كوبريك عندما بدأ في إخراج فيلم «سبارتاكوس» كانت هناك خلافات تدور

حول المخرج الذي يصلح لإخراج ذلك الفيلم الملحمي الكبير الذي رصدت له ميزانية من ١٢ إلى ١٥ مليون دولار. وكانت الشركة المنتجة للفيلم قد طردت المخرج المخضرم مايكل مان بعد أن أكمل إخراج المشهد الأول في الفيلم الذي يصور سبارتاكوس.. العبد الذي سيتزعم التمرد فيما بعد، وهو يعمل في خدمة الرومان في الصحراء الليبية. ولاتزال أسباب طرد مايكل مان غامضة حتى اليوم، ولكن من خلال المشهد الذي أخرجه بلقطاته الحية والذي ظل في مكانه في بداية الفيلم، يمكننا القول إن تمسكه الشديد برؤيته الشخصية للفيلم أزعج زملاءه ورؤساءه.

وقد امتد ذلك الإحساس إلى النجم كيرك دوجلاس الذي اشترك مع شريكه إدوارد لويس في إنتاج الفيلم من خلال شركة «برينا» التي أسساها سويا، فقد كانت لدى دوجلاس رؤية محددة عن الفيلم والشخصية الرئيسية فيه، وهي رؤية لم يتردد في الإفصاح عنها أو حتى فرضها. وبسبب الميزانية الكبيرة للفيلم، فرض مديرو الإنتاج في شركة يونيفرسال إشرافا دقيقا علي تنفيذ الفيلم، وكانوا يواجهون مشاكل أخرى في ذلك الوقت، فقد كانت ملكية الشركة في مهب الريح، إلى أن استقر الوضع فيما بعد خلال التصوير، بعد أن قامت وكالة «إم سي ايه» بشراء شركة يونيفرسال، وهنا أصبح ليو واسرمان الذي كان وكيلا لبطل الفيلم ومنتجه كيرك دوجلاس، رئيسا له.

وإذا كان هذا كله يأخذنا بعيدا عن الأسماء الأهم التي ساهمت في صنع «سبارتاكوس» فلعل هذا يوضح إلى أي مدى وصل صراع القوى في ذلك الوقت.

أما المضمون السياسي للفيلم فهو يرتبط باثنين من أعضاء القائمة السوداء في هوليوود هما هوارد فاست مؤلف الرواية وناشرها، ودالتون ترومبو كاتب سيناريو الفيلم.

وكان ترومبو وهو يقضي عقوبة السجن لمدة عشرة أشهر بسبب رفضه التعامل مع لجنة النشاط المعادي قد بدأ حملته ضد القائمة السوداء، فقام بتهريب سيناريو باعه سرا باسم مستعار. أما بالنسبة لسيناريو «سبارتاكوس» فقد قرر ترومبو استخدام اسمه الحقيقي للمرة الأولى منذ عشر سنوات لتحقيق هدفين: الأول تحدي القائمة السوداء (وقد شجعه على ذلك ما أعلنه أوتو بريمنجر من أنه سيضع اسمه الحقيقي على فيلم «الخروج») وثانيا، إعادة الخط اليساري الليبرالي إلى صناعة السينما الشعبية في هوليوود.

ورغم أن سيناريو ترومبو كان يعتمد على وصف المواقع التاريخية القديمة، ويحتوي على بعض الصياغات اللغوية المعقدة، فقد كان في معظمه، أو على الأقل في الأجزاء التي تصور سبارتاكوس نفسه، يستند على دراما الأزمة الاقتصادية في تمسكه بتقاليد الحوار بين أفراد الطبقة العاملة في مسارح نيويورك وكذلك اتباعه مواصفات هوليوود للبطولة. فسبارتاكوس معادل لشخصية جون جارفيلد، أو صورة للرجل الذي يناضل ضد المؤسسة والأشرار ورجال السياسة الفاسدين، وهم في هذه الحالة نبلاء روما. وكما في فيلم «ثلاثون ثانية فوق طوكيو» (١٩٤٤) أحد أشهر السيناريوهات التي كتبها ترومبو قبل «القائمة السوداء»، فإن سبارتاكوس هو الرجل العادي الذي يلبي متطلبات الضرورة التاريخية بشجاعة بطولية ولكن بتواضع. وهو لا يحقق هدفه الأخلاقي بدافع مميزاته الشخصية ولكن بفعل قدرته على التعبير عن الآخرين.

إنها شخصية نمطية غريبة تماما على سينما كوبريك. وحتى فيلم كوبريك السابق «طرق المجد» الذي قام ببطولته كيرك دوجلاس أيضا، كان يسخر بشكل لاذع من انعدام جدوى مقاومة قوة عظمى مقابل ذلك النوع من التفاؤل الذي يتمثل في البطل ـ الرمز في فيلم «سبارتاكوس».

إن اللقطات العامة الأولى في الفيلم التي نرى فيها سبارتاكوس من بعيد في الصحراء وهو يعمل تحت سياط الرومان، هي لقطات نموذجية تدلل على حميمية أنتوني مان في التعامل مع فكرة النضال الشرس للإنسان ضد قسوة الطبيعة. وحتى بعد أن يقوم تاجر العبيد «تاتياتوس» (بيتر أوستينوف) بنقل سبارتاكوس إلى غرفة تحتية داخل معسكر المصارعين، يصعب العثور على بصمة خاصة مميزة لكوبريك.

وتعتبر مشاهد العبيد أثناء تدريباتهم القاسية على المصارعة من أفضل مشاهد الفيلم. لكن عظمة هذه المشاهد تكمن في المونتاج، وفي السرد المقتصد، وهو ليس من وسائل كوبريك المفضلة.

وهنا تصلح المقارنة بين هذه المشاهد، وبين الخمسة والأربعين دقيقة الأولى في فيلم كوبريك «خزانة رصاص كاملة» Full Metal Jacket. ففي مشاهد «خزانة رصاص.. » التي نرى فيها كيف تتحول مجموعة من المجندين الأمريكيين على يدي مدرب في قوات مشاة البحرية إلى أدوات للقتل،

يستخدم كوبريك طريقة المونتاج البطيء التفصيلي. لكن لا تمتلك كل لقطة على حدة قوتها من إحتوائها على عناصر خاصة بها تساهم في تصعيد البناء بقدر ما تُوظف اللقطات المتحركة التي تستعرض طبيعة المكان للسخرية من النشاط العسكري للجنود الشبان.

أما مشاهد التدريب في فيلم «سبارتاكوس» فهي أكثر رقة ووضوحا. ويأتي مصدر القسوة فيها من «استخدام» التدريبات وليس من التدريبات نفسها. فسرعان ما يستخدم العبيد الجدد مهاراتهم الحربية ضد أسيادهم. ولا يتكرر إيقاع هذا المشهد أبدا في أي فيلم من أفلام كوبريك التالية. ورغم أن مونتير الفيلم روبرت لورنس يرجع الفضل في التوصل إلى الايقاع العام للمشهد وشكله إلى كوبريك، الا أنه ليس من الصعب أن ننسب إيقاع ذلك المشهد بوجه خاص إلى روبرت لورنس نفسه. وبالمثل يمكن القول إن مشهد اختبار صمود سبارتاكوس أمام الإغواء الجنسي ـ عندما يأتونه بالجارية الحسناء فيرجينيا (جين سيمونز) ـ يعكس الرؤية المثالية لكاتب السيناريو دالتون ترومبو.

وتتضح البصمة الشخصية لكوبريك مع وصول مجموعة من نبلاء روما الباحثين عن المتعة يتقدمهم كراسوس (لورانس أوليفييه). ورغم أن كوبريك معروف بلقطاته المتحركة فإن اللقطة الثنائية هي أكثر ما يميز أسلوب كوبريك البصري. وهذه اللقطة عادة ما تكون واسعة قليلا لكنها عند كوبريك تضم شخصيتين تتحاوران وتتخذان وضعين قريبين من بعضهما البعض بحيث يكتسب أي انحراف في نظرة إحداهما أو أية إيماءة، دلالة خاصة. وتتركز عادة نظرة المتحدثين خارج المنظور أو تبدو زائغة، دلالة على انشغال تفكير الشخصية بأشياء بعيدة تماما عما يدور في المجال البصري.

عندما يصل كراسوس مع أصدقائه يتم إدخالهم مباشرة إلى صالون باتياتوس (تاجر العبيد) حيث يبدأون في تناول الشراب والثرثرة حول ما يمثله عدوهم المشترك جراسيوس (تشارلز لوتون) من خطر عليهم وتهديد لوضعهم المتميز. أما أوليفييه الذي يتلذذ عبر الفيلم بأداء دور الشرير على نحو ميلودرامي، فإنه يبدو واثقا من نفسه وهو يواصل توجيه نظراته الحادة نحو منتصف الفضاء. وتتحرك السيدتان الأرستقراطيتان في الحفل وهما نموذجان للأثرياء العاطلين، إلى الخارج بعد أن عرفتا أن هناك مبارزة ستتم حتى الموت بين العبيد، حيث تتفحصان طويلا العبيد المسجونين في الكهوف. وفيما يحاول باتياتوس تاجر العبيد أن يبيع لهما بعض بضاعته، نرى المرأتين المنحلتين

وهما تحدقان في اشتهاء جنسي في إتجاه العبيد خارج الكادر.

هذا المشهد الذي يستخدم فيه كوبريك بشكل ناجح فكرة «الناظرين والمنظور إليهم» واستخدام طرف ثالث يحاول تشتيت الأنظار، سيتكرر في فيلم كوبريك التالي «لوليتا» الذي يعتبر دون شك أفضل أفلام مخرجه. وبشكل عام، يتكون «لوليتا» من سلسلة مشاهد يتكون كل منها من لقطتين، وهي مشاهد مرتبة من وجهة نظر البطل همبرت همبرت (جيمس ماسون) أثناء مطاردته المشبوبة للفتاة المهووسة جنسيا لوليتا (سو ليون). فبعد أن يجد نفسه محاصرا من قبل أطراف غير مرغوب فيها (شارلوت والدة لوليتا التي تقوم بدورها شيللي وينترز) يحاول همبرت باستمرار إزاحة شخصية أو أخرى (أحيانا بشكل جسدي) خارج الكادر وجذب لوليتا داخله. ولا يتحدد الفضاء الذي يشغله همبرت (ولوليتا كما يأمل هو) كثيرا بما يحتويه، بقدر ما يتحدد بما يبقى خارجه، كما في حالة نبلاء روما من ناحية والآخرين الذين لا يمكن السيطرة عليهم من ناحية أخرى.

وعندما يتبع همبرت لوليتا إلى حفلة رقص مدرسية، فإنه يجد دائما من يقطع عليه انفراده بمطاردة فريسته سواء كانت الأم أم بعض الأصدقاء الذين يحاولون جذب أنظاره بعيدا عن هدفه الملتهب إلى أشياء أخرى أقل جاذبية. ويدور همبرت في المحيط الدائري حول حلبة الرقص كما لو كان معزولا عنها بسياج من الأسلاك الشائكة حتى يتمكن من العثور على زاوية أخرى يتطلع من خلالها إلى الفتاة. إن مكانته العالية تتعرض للغزو والانتهاك لكن نظراته تظل متركزة خارج الكادر. وليس مشهد الرقص هذا، وهو مشهد متدفق الإيقاع وأنيق من ناحية التصميم المعماري، إلا نسخة أكثر دقة وروعة من المشهد الذي يدور قرب حلبة المصارعة في فيلم «سبارتاكوس».

بعد الحرية

يصف المونتير روبرت لورنس الذي ساهم في إحياء النسخة الحديثة من فيلم «سبارتاكوس» كيف يتضح خلال التصوير في الفيلم أن شخصية سبارتاكوس بدأت تمثل مشكلة بعد نجاحه في تحرير نفسه في انتفاضة حلبة المصارعة. وكما يقول لورنس، فالعبد الذي تحرر لم يعد بالضرورة شخصية درامية بعد أن عثر على حل لمشكلته بالطريقة التي كان ينشدها.

ورغم ضخامة وإبهار المشاهد التي نرى فيها سبارتاكوس يقود جيشه من العبيد الذين يتزايد عددهم ويصبحون أكثر قوة وعدة، يبدر صناع الفيلم وقد استسلموا لبعض الحيل للاحتفاظ باهتمام الجمهور.

يتمثل هذا أحيانا في تضخيم مشاهد عادية مثل مشهد الحب بين سبارتاكوس وفيرجينيا بعد أن يراها وهي تستحم في البحيرة. أما الحيل الأخرى فإنها تبدو مكشوفة أكثر.. مثل ظهور القرصان هربرت لوم، الذي يساعد في ترتيب هروب العبيد من إيطاليا، بملابسه المزركشة المرصعة بالجوهرات كشخصية تجذب اهتمام المشاهدين.

ويتضاءل الاهتمام بسبارتاكوس خلال الفيلم تدريجيا، إلى أن يصبح مجرد دافع لتصرفات كراسوس مع تركز اهتمام الفيلم أكثر على رد فعل نبلاء روما بعد هروبه.

وتتحول شخصية سبارتاكوس، الذي يجسد من خلال سيناريو ترومبو وأداء كيرك دوجلاس، رمز الحرية و«الرجل من العامة»، تتحول شخصيته على يدي كوبريك إلى رمز للفوضى ولكل شيء لا يمكن السيطرة عليه. إنه يعكس ضعف كراسوس وإحساسه الشخصي بعدم الأمان كما يصبح كابوسا لنظام روما بأسره.

إن سبارتاكوس كنموذج للمتمرد الخارج على النظام ، وكراسوس كنموذج للنظام ،هما نمطان للبطل ولنقيض البطل anti hero. وهما نموذجان سيتكرر ظهورهما في أفلام كوبريك التالية. في فيلم «لوليتا» فقط استطاع كوبريك جمع الشخصيتين معا في شخصية واحدة لا تعثر على الخلاص أبدا. وقد حقق ذلك مرتين: في شخصية همبرت همبرت ونقيضه الشرير كلير كيتلي. وفيما عدا ذلك فكل أبطال كوبريك ترديد لنموذجي سبارتاكوس وكراسوس: نموذج سبارتاكوس يتمثل في: (عالم الفلك كلود دوليا في فيلم «٢٠٠١ أوديسا الفضاء»، ومالكولم ماكدويل في «البرتقالة الآلية»، والقاتل جاك نيكلسون في «لمعان» The Shining والمغامر رايان أونيل في «باري ليندون»، والجند ماتيو مودين في «بندقية معدة للاطلاق»). أما نموذج كراسوس فيتمثل في (كل شخصيات فيلم «دكتور سترينجلوف» تقريبا)، والكومبيوتر هال في «٢٠٠١ أوديسا الفضاء»، والعلماء والسياسيين في

«البرتقالة الآلية»، والابن بالتبني في «باري ليندون»، والطفل ذي القدرات الخارقة في «لمعان»، والجندي الشرس في «خزانة رصاص كاملة» FULL METAL JACKET.

صور من الجحيم

في أفلامه، لا يتضح التغير في الشخصيات كما يتضح في سلوك كوبريك الذي يصبح معاديا للجنس البشري. ويتميز فيلما كوبريك السابقان على «سبارتاكوس» وهما «القتل» و«طرق المجد» بنفس مناخ العبثية واللاجدوى. ويقترب فيلم «طرق المجد» بوجه خاص كثيرا من العدمية، وهو عبارة عن سلسلة من اللقطات المتحركة (تراكنج) عبر الخنادق وقاعات الطعام. هذه الدراما من الحرب العالمية الأولى تنتهي بصورة للموت: ثلاثة رجال مقيدون إلى أعمدة، أجسادهم مثقوبة بفعل الرصاصات التي أطلقتها عليهم فرقة الإعدام. لقد ماتوا عبثا ضحية لتفاهة الإنسان وأخطائه.

إنه موقف أخلاقي بارز. وإذا كان هذا الموقف يتوافق مصادفة مع نوايا كيرك دوجلاس، فإن كوبريك هو المسؤول عن حدته. وعلى مرور السنين بدأت نظرة كوبريك إلى المتمردين والثائرين في أفلامه تتطابق مع نظرته إلى خصومهم القمعيين. وإذا كان من الممكن تصنيف «سبارتاكوس» على نحو ما، في إطار المثالية الضبابية، فإن متمردي كوبريك في معظمهم سيصبحون فيما بعد أشرارا صارمين. والحقيقة أن الصورة الأحدث التي تركها لنا كوبريك في فيلمه «خزانة رصاص كاملة» هي صورة الجحيم، لشبان ينشدون أغنية من أغاني الأطفال وهم يخوضون تجارب الحرب الفظيعة، دون نساء ولا أطفال.

ويالها من نهاية تختلف تماما عن نهاية «سبارتاكوس» التي نرى فيها عشرات المصلوبين الأبرياء يحاول رجل التخفيف عنهم، وتسير امرأة تحمل طفلا في اتجاه الافق. ربما أراد كوبريك الابتعاد عما يكمن في تلك الصورة الفنية «الرخيصة». ولكن ربما يكون قد ابتعد أيضا عن أشياء أخرى كثيرة.

مجلة «سايت آند ساوند» أغسطس ١٩٩١

3

فيليب فرنش

«البرتقالة الآلية» من السينما إلى المسرح

«البرتقالة الآلية»
من السينما إلى المسرح

رغم أن فيلم «البرتقالة الآلية» Clockwork Orange لم يعرض على شاشات السينما في بريطانيا منذ السبعينيات، ولم يعرضه التليفزيون ولم يوزع بعد على شرائط الفيديو «*»، إلا أن الفيلم يظل حيا بالنسبة لأولئك الذين شاهدوه، ويظل معروفا لدى الذين لم يشاهدوه. فكلنا مازلنا نتذكر اللقطة الافتتاحية الأيقونية في الفيلم التي نرى فيها مالكولم ماكدويل في دور «الكس»، وهو شاب يجمع بين الغضب والعبث المجنون والسحر، يحدق مباشرة في الكاميرا برموش عينيه الصناعية الجذابة وقبعته السوداء المستديرة. إنها صورة مميزة تعكس ثقافة الستينيات بعد أن تحولت إلى الفظاظة.

وقد أثار العرض الجديد الذي قدمته «فرقة شكسبير الملكية» على مسرح «باربيكان» مؤخرا للمعالجة المسرحية التي اشترك فيها الكاتب أنطوني بيرجس مع المخرج رون دانييلز للرواية، موجة جديدة من النقاش حول فيلم ستانلي كوبريك وعن الرواية والرقابة والعنف السياسي في المجتمعات الاستبدادية والمعالجة الدرامية لعنف وتهور الشباب.

ويبدأ البرنامج المسرحي المطبوع في مسرح «باربيكان» بصفحة من التغطية التي نشرتها حديثا إحدى الصحف الشعبية عن أحداث العنف المجنون في المدن البريطانية، لكي تؤكد على أهمية استمرار تقديم الرواية. ولم يكن منتجو العرض في حاجة إلى هذا، ففي اليوم الذي افتتحت فيه المسرحية كان «مانشيت» الصفحة الأولى في صحيفة «ذي إيفننج ستاندارد» يقول: «عقاب التسعينيات- السجن للمجرمين الخطرين والأشغال الشاقة للباقين» (كان هذا تقريرا عن التعديلات الجديدة التي أدخلها وزير الداخلية) بينما في صفحة داخلية من الصحيفة نفسها نجد موضوعا بعنوان «الرعب يتفشى في الشوارع» وهو تحقيق عن عصابات القتلة والسرقة في شمال

* لم يعرض «البرتقالة الآلية في بريطانيا إلا بعد وفاة المخرج ستانلي كوبريك. وقد عرض في مارس عام ٢٠٠٠ ثم أصبح متوفرا على شرائط الفيديو والأسطوانات المدمجة DVD.

لندن. وكانت الموضوعات الصحفية الأخرى في اليوم نفسه تتناول ما كشف عنه الستار بشأن خطة المؤسسة الحاكمة في السبعينيات لنشر المعلومات المغرضة واستخدام الوسائل القذرة لتشويه صورة السياسيين الراديكاليين وهي الخطة المعروفة في أوساط المخابرات باسم «عملية البرتقالة الآلية».

لم يشعر متوسطو العمر والكبار مطلقا بوخز الضمير من إذلال الشباب، سواء بشكل مباشر أو من خلال عملائهم غير المعينين، مثل المدرسين ورجال الشرطة والضباط غير الرسميين. وعندما يشعرون هم أنفسهم بالتهديد من جانب مراهقين عدوانيين، سرعان ما تقرع أجراس الإنذار وتنهال الأسئلة في البرلمان وتتكون لجان تقصي الحقائق. وتبعا لذلك كان الكبار البالغون من أعضاء الطبقة الوسطى يشعرون دائما بالاضطراب أمام الأفلام التي تتعامل مع موضوع تهور المراهقين بنظرة متعاطفة، وتصور العنف المتبادل بين عصابات المراهقين. فعندما أنتجت شركة يونيفرسال فيلم «مدينة على البحر» (١٩٤٩) (ربما يكون أول فيلم يصور تلاميذ مدرسة ثانوية يقتلون مدرسهم بمسدس بدائي من الصناعة المنزلية) لم تتمكن الشركة من تمرير الفيلم من خلال مكتب «هايز» للرقابة إلا بعد إقناع الكاتب السياسي الصحفي المرموق درو بيرسون بالظهور في بداية الفيلم وتقديمه بنفسه باعتبار أنها وجهة نظر ضرورية في التعامل مع ظاهرة مهمة.

وبعد خمس سنوات حظرت الرقابة البريطانية فيلم «المتوحش» The Wild One بدعوى أن المراهقين قد يقومون بتقليد تصرفات راكبي الدراجات الكبار في السن بزعامة مارلون براندو ولي مارفين. وفي العام التالي تدخلت كلير بوث لوسي السفيرة الأمريكية في إيطاليا، لوقف عرض فيلم «غابة السبورة» The Blackboard Jungle (الفيلم الذي قدم موسيقى الروك آند رول للمرة الأولى إلى الجمهور الأوروبي) في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي عام ١٩٥٥. وبعد سنتين ظهرت مسرحية «قصة الحي الغربي» في برودواي، وكانت تتناول بشكل رومانسي الحرب بين عصابات الشباب بطريقة تغلف العنف والاستهتار في إطار الموسيقى والرقصات الاستعراضية، مؤكدة على أن الحياة كانت دائما هكذا، فالنزاع بين عصابتي «النفاثات» و«القروش» في منهاتن يعادل الصراع بين عصابتي «مونتاجيو» و«كابوليت» في فيرونا.

هذه الموجة من الأفلام التي تصور جنوح الشباب إلى العنف المجنون استمرت في الحقبة التالية مع ظهور فيلم «المتوحشون الصغار» لجون فرانكهايمر عام ١٩٦١ وفيلم «قصة الحي الغربي» لروبرت وايز. وكان زعيم أشقياء بورتريكو في فيلم فرانكنهايمر أبعد ما يكون عن وسامة جورج شاكيرس بطل «قصة الحي الغربي»، وكان هذا تمهيدا لظهور «ألكس» في «البرتقالة الآلية»، فقد كان يرتدي عباءة فضفاضة أنيقة وقبعة متوسطة من القطيفة ويحمل مظلة مطر، وكان يقتل بدون تردد، ولكنه كان من محبي الثقافة الرفيعة، فبعد أن عثر على جذوره الأسبانية في لوحات بيكاسو، قام بتعليق طبعات منها على جدران الغرفة التي يقيم فيها في شقة حقيرة، على نحو ما فعل «ألكس» الذي حول غرفته إلى معبد لبيتهوفن.

في منتصف الخمسينيات، عاد مراسل صحيفة «نيويورك تايمز» المرموق إلى نيويورك بعد ست سنوات قضاها في موسكو لكي يكتشف الحرب المستعرة القائمة بين عصابات الشباب في منهاتن. وبعد أن قام بدراسة ميدانية للمشاغبين الشباب في شوارع نيويورك، أصدر كتابه الذي أثار الجدل في ذلك الوقت (أصبح منسيا تماما الآن) بعنوان «جيل القلق». وقدم هذا الكتاب إلى اللغة الكلمات الغريبة التي يستخدمها صعاليك الشباب، مقدما تشخيصه الذي أصبح الآن شائعا، والذي يقول أن هذا النوع من العنف والشغب ينشأ من التكدس السكاني الشديد في المجتمعات الحضرية وانعدام فرص العمل أمام فقراء الشباب، وتدهور القيم الأخلاقية التقليدية، وضعف التوجيه الأسري، وانفجار الغضب العام المرتبط بشكل ما بحالة القلق من التهديد الذي يشعر به المرء في عالم الحرب الباردة. وبعد عدة سنوات عاد كاتب آخر إلى وطنه لكي يقدم تحليلا أكثر تماسكا للمشهد الذي يواجهه.

في عام ١٩٦٠ عاد أنطوني بيرجس إلى الوطن وكان عمره آنذاك ٤٣ سنة بعد أن قضى ستة عشر عاما في سنغافورة حيث كان يقوم بتدريس اللغة الانجليزية. وكانت الإمبراطورية البريطانية قد زالت، وعاد بيرجس لكي يرى إنجلترا كما لم يعرفها من قبل، مجتمعا منقسما يمور بالعنف العنصري والصراع بين الأجيال وبين الأشكال الفنية، بين أنصار موسيقى الروك وبين المتعصبين للموسيقى التقليدية القديمة. وكان رد فعل بيرجس كروائي كاثوليكي وأستاذ من أساتذة اللغة، أن

اتخذ موقف النبوة والنبوءة. وكان يعتقد أنه موشك على « الموت، لذا فقد انغمس في كتابة أكبر عدد ممكن من الروايات. وخلال عامين فقط انتهى من تأليف اثنتي عشرة رواية. وكانت أكثر هذه الروايات إثارة للاهتمام، وإن لم تكن أفضلها بالضرورة، هي رواية «البرتقالة الآلية» التي صدرت عام ١٩٦٢.

كان بطل هذه الرواية، أو بالأحرى «البطل المضاد» أو المناقض للبطل التقليدي، تلميذا يدعى «أليكس» في الخامسة عشرة عاما من عمره، وكان يتحدث لغة خاصة هي خليط من كلام الأطفال ولغة الغجر والعامية المقفاة، والأهم من ذلك أيضا- اللغة الروسية. وكان مغزى إقحام الأصول اللغوية السلافية التنبؤ بأن الثقافة الروسية ستطغى على الغرب أكثر مما هو حادث في ذلك الوقت بالفعل. وكان يصعب على القراء الذين لا يعرفون بعض الروسية أن يفهموا تماما الرواية أو يتابعونها.

أضاف ناشرو الرواية الأمريكيون ملحقا في نهاية الرواية لتفسير المصطلحات والكلمات التي يستغلق فهمها على القراء. وفي عام ١٩٧٢، أضافت دار «بنجوين» البريطانية للنشر الملحق نفسه إلى الرواية في طبعتها الجديدة دون أن تشير إلى الأصل. ولم يرحب بيرجس بهذا أبدا، فلم تروقه الفكرة واعترض على قيام الناشرين الأمريكيين بحذف الفصل الأخير من الرواية.

تدور أحداث الرواية في المستقبل القريب على غرار ما يصوره جورج أورويل في رواياته، حيث تتبدى حالة التشوه التي تجمع أسوأ ما في الاشتراكية والرأسمالية. وهو ما جعل النقاد المعاصرين يسيئون تفسيرها وقراءتها على مستويات مختلفة.

يتطوع الشرير «ألكس» الذي يسجن بعد ارتكابه جريمة قتل، بخوض تجربة علاجية جديدة لإعادة التأهيل يخرج بعدها وقد أصبح غير قادر على ممارسة أي سلوك معاد للمجتمع، فقد قضت الوسائل العلاجية على عدوانيته وكبحت جماح رغباته الجنسية.

وبعد سنوات من توصل بيرجس إلى هذه الأفكار، توصل آرثر كويستللر- الذي يعتبر من أشد المعادين للاستبداد الشمولي، وهو كاتب مبدع تلقى دراسة علمية، إلى طريقة ما في التأهيل

باستخدام العقاقير الطبية للقضاء على النوازع الإنسانية للعنف عند البشر. ولكن لأن الفيلم الذي استخدم في علاج ألكس كان يعرض أمامه مصحوبا بموسيقى بيتهوفن، فقد فقد ألكس القدرة على الاستماع إلى موسيقى لودفيج فان (بيتهوفن) دون أن يشعر بالألم المروع والغثيان. ويخرج ألكس إلى العالم بعد إطلاق سراحه، وهو لا يستطيع التفرقة بين الخير والشر بل يصبح غير قادر حتى على التحرك بشكل طبيعي في المجتمع بعد أن تم تدجين أصدقائه وأفراد جماعته وتوظيفهم ضمن قوة شرطة قمعية. أما الوحيدون الذين يعترضون على طريقة التدمير النفسي (أو العلاجي) التي تعرض لها ألكس فهم إما رفاق السجن، أو بعض المثقفين من دعاة التحرر.. أو الكاتب ف. ألكسندر الذي سبق أن دمر ألكس زوجته بعد أن قامت عصابته باغتصابها.

وقد استخدم بيرجس في روايته الساخرة لغة مخترعة تناسب العالم المستقبلي الذي تخيله. وكانت الفرضية الرئيسية المسيحية في الكتاب قد تكشفت من قبل عن طريق ت. س. إيليوت في الثلاثينيات من خلال الدراسة التي وضعها عن بودلير: «بوصفنا بشرا فإن ما نفعله يجب أن يتمحور بين الخير والشر، وأن نرتكب الشر خير من ألا نفعل شيئا على الإطلاق. فهذا الفعل على الأقل يؤكد أننا موجودون. ومن الصحيح القول إن مجد الإنسان يتمثل في قدرته على توجيه اللعنات. وأسوأ ما يمكن قوله للمجرمين واللصوص من رجال الدولة هو أنهم ليسوا رجالا بما يكفي لكي نلعنهم».

جاء فيلم «البرتقالة الآلية» لستانلي كوبريك بعد حوالي عشر سنوات على ظهور الرواية في وقت تحققت فيه الكثير من النبوءات التي وردت فيها، وقد وضع هذا الفيلم المؤلف أنطوني بيرجس في دائرة الضوء التي ظل فيها حتى يومنا هذا.

كانت حرب فيتنام تدور بضرواة، وأعمال العنف تندلع في ديترويت ثم تنتقل إلى مدن أمريكا الشمالية والمدن الأوروبية الكبرى على نحو يجعلها تحاكي أعمال العنف الدائر في أحراش الغابات في جنوب شرق آسيا. وبدأ عرض الفيلم للمرة الأولى عروضا عامة تجارية في يناير عام ١٩٧٢، بعد أن كان قد عرض عروضا خاصة في أواخر ١٩٧١. وأثّر الفيلم كثيرا على ما يعرف بقادة الرأي. وكان ظهور «البرتقالة الآلية» تتويجا لموجة من أفلام العنف تمثلت في ظهور ثلاثة أفلام

أخرى حطمت الإيرادات القياسية في «شباك التذاكر»، وقد كرس فيلمان من هذه الأفلام الثلاثة هما «الرابطة الفرنسية» لوليم فريدكن، «ودستة أشرار» لدون سيجل، استخدام أقصى درجات العنف الذي تمارسه الدولة إزاء المواطنين (أو حتى المجرمين)، أما الفيلم الثالث وهو فيلم «كلاب القش» لسام بكنباه، فكان يبرر بل ويهلل للعنف الثأري الذي يمارسه إنسان عادي.

ولم يواجه أي من هذه الأفلام الثلاثة مشاكل مع الرقابة كالتي واجهها «البرتقالة الآلية».. ففي الولايات المتحدة، حصل الفيلم الأخير على ما يعتبر بمثابة «قبلة الموت» بالنسبة لأي فيلم من الأفلام الباهظة التكاليف، فقد منحته الرقابة علامة «إكس»X ومعناها أن يقتصر عرضه على الكبار فقط، في وقت كانت فيه معظم شبكات دور العرض التجارية ترفض عرض أفلام تحمل علامة «إكس» لأنها لا تحقق نفس ما تحققه الأفلام الأخرى من أرباح. وكانت معظم الصحف أيضا، ترفض نشر إعلانات عن الأفلام التي تحمل علامة «إكس». وتوصل ستانلي كوبريك في مفاوضاته مع اتحاد المنتجين الأمريكيين إلى استبعاد بعض اللقطات من فيلمه لكي يحصل على علامة «د» D التي تتيح للفيلم الوصول إلى شرائح أكبر من المشاهدين مما أثار غضب أوساط كثيرة في ذلك الوقت.

وكان فيلم ستانلي كوبريك استكمالا لثلاثيته التي بدأها بفيلم «دكتور سترينجلوف» ثم «٢٠٠١. أوديسا الفضاء» وهي ثلاثية تدور حول المستقبل الذي يجرد فيه الإنسان من إنسانيته أو يفقد القدرة على السيطرة على مقدرات الأمور في العالم. أما ما جعل الفيلم يواجه كل ذلك الرفض والإعراض فيرجع إلى رؤيته السياسية الكامنة وتضخيمه للعلاقة بين العنف والجنس. وقد قيل إن الفيلم كذلك، يصور حياة عصابة الأشقياء بطريقة تضفي عليها نوعا من الجاذبية. ولا شك أن الفيلم يصور الشعور بالسعادة من جراء السلوك التدميري والعدواني. وبعد فترة قصيرة من ظهور الفيلم بدأت الصحف تنشر قصصا عن ظهور عصابات تقوم بتقليد ألكس وعصابته، رغم صعوبة إثبات الصلة بين الفيلم والواقع، تماما كما يصعب العثور على صلة بين وفاة البعض من جراء انتشار لعبة «الروليت الروسية» في جنوب شرق آسيا بعد سبع سنوات من ظهور فيلم «صائد الغزلان».

وقد تراوحت ردود الفعل النقدية تجاه الفيلم لكنها كانت إيجابية بوجه عام. في الولايات

المتحدة تمحور النقد الجاد بين المديح (كما في مقالات هوليس ألبرت وفنسنت كانبي) وبين السخرية (ستانلي كوفمان وبولين كيل). أما في بريطانيا فقد ظهرت أقل المقالات ترحيبا بالفيلم في صحيفة «الدايلي تليجراف» اليمينية بقلم باتريك جيبس، وصحيفة «مورننج ستار» الشيوعية بقلم نينا هيبين، ورشح الفيلم لنيل عدد من جوائز الأكاديمية الأمريكية المعروفة بالأوسكار هي جوائز أحسن فيلم وأحسن سيناريو وأحسن إخراج. ولكن مع إعلان النتائج، ذهبت الجوائز الرئيسية الثلاثة المذكورة إلى فيلم «الرابطة الفرنسية» كما حصل الممثل جين هاكمان على جائزة أحسن ممثل عن دوره في الفيلم نفسه. وحقق «البرتقالة الآلية» نجاحا ملحوظا في دور العرض وإن لم يكن نجاحا كبيرا، ثم بدأ يحقق أرباحا، ثم اختفى على نحو غامض من شبكة التوزيع في بريطانيا، وهو اختفاء لم تتم ملاحظته على الفور، وبدأت الإشاعات تنتشر حول سبب اختفائه، خاصة بعد أن فشل مركز الفيلم الوطني البريطاني British Film Institute في الحصول على نسخة لكي يعرضها عام ١٩٧٩ في إطار المهرجان الذي نظمه لأفلام ستانلي كوبريك. وكان أكثر التفسيرات تكرارا وإقناعا أن كوبريك تلقى تهديدا بقتل أحد أفراد أسرته إذا لم يسحب الفيلم من شبكة التوزيع. وقد نفى كوبريك هذه الرواية، غير أن السلطات لم تقدم تفسيرا لاختفاء الفيلم. وظلت الشائعة الأخيرة تزعم أن كوبريك يعتزم القيام بإعادة عمل المونتاج للفيلم.

وظل سيناريو الفيلم، الذي نشرته دار «لورمير» عام ١٩٧٢ ضمن مجموعة سيناريوهات كوبريك التي دعمها المخرج نفسه، هو الصلة الوحيدة الباقية في بريطانيا مع الفيلم، رغم عدم إعادة طبع السيناريو منذ ذلك الوقت وعدم طبع موسيقى الفيلم حتى اليوم، وهو ما يجعل من السيناريو مجرد دليل مضلل للغاية للفيلم.

وهكذا لم يشاهد الفيلم أحد من البريطانيين تحت سن الخامسة والثلاثين عاما في الوقت الحالي، فكل ما يستمده الشباب من معلومات عنه مستمد من الأفكار المنشورة في كتاب «دليل الفيلم» الشهير لمؤلفه ليزلي هالويل الذي يقول عنه: «فيلم منفر وجد فيه المثقفون الكثير من المعاني السياسية والاجتماعية. ويظل الحكم المعتدل على هذا الفيلم يتركز في اعتباره فيلما مدعيا وقبيحا ومجرد قمامة للعقول المريضة التي لا يمانع أصحابها من مشاهدة صور فارغة والاستماع إلى صوت مشوش».

وربما يكون مناسبا في المناخ الحالي أن يعترض مجلس الرقابة البريطاني على توزيع نسخ الفيديو من فيلم «البرتقالة الآلية» رغم أنه لا توجد سابقة من هذا النوع، فمن الغريب أن يمنع توزيع شرائط فيديو من فيلم سبق التصريح بعرضه في دور السينما. لكنني أعتقد أن من الواجب إعادة طرحه في شبكة التوزيع فالفيلم تحفة رائعة، ويمثل جسرا بين أوائل السبعينيات وعصرنا الحالي، ويعتبر «البرتقالة الآلية» علامة بارزة في مسيرة مخرجه، وهو أحد أعظم السينمائيين المعاصرين. وقد كانت آخر مرة شاهدت فيها الفيلم قبل سبع سنوات عندما عرضت نسخة رديئة منه في إحدى جمعيات الفيلم في السويد. وتمكنت في الشهر الماضي فقط من مشاهدة نسخة فيديو أمريكية للفيلم قبل ليلة واحدة من افتتاح العرض المسرحي المقتبس عن الرواية، قدمته فرقة شكسبير الملكية في لندن. وكانت التجربة بناءة للغاية.

النسخة المسرحية من الرواية قدمتها الدعاية باعتبارها «كوميديا موسيقية» في محاولة لاقتفاء أثر النجاح العالمي الكبير الذي سبق أن حققه العرض الموسيقي «البؤساء» الذي قدمته الفرقة نفسها. وقد أطلق معدو العرض على المسرحية «البرتقالة الآلية ٢٠٠٤» تيمنا فيما يبدو بعنوان فيلم آخر شهير لستانلي كوبريك هو فيلم «٢٠٠١,. أوديسا الفضاء». أما الجزء الثابت من الديكور الذي صممه ريتشارد هدسون، فهو يشبه تجويف خزان وقود ضخم أحمر من الداخل، لكن الموسيقى التي كتبها ويؤديها أعضاء الفرقة الأيرلندية «يو ٢» لا تختلف عن أي موسيقى أخرى زاعقة من نوع موسيقى «الروك» الحديثة. وتبدو الاستعراضات التي صممتها أرلين فيليبس أيضا من النوع الشائع في رقص الديسكو. وبالمقارنة يبدو فيلم كوبريك الآن عملا موسيقيا حقيقيا، باستخداماته الرائعة لموسيقي بيتهوفن وروسيني وإيلجار وموسيقى أغنية «الغناء تحت المطر». أما المشاجرات التي نراها على خشبة المسرح فإنها تبدو مجرد محاكاة ساذجة وهزيلة وغير مقنعة لجرعة العنف التي يصورها بيرجس في روايته، على حين كانت المشاجرات في الفيلم مروعة شديدة العنف، وإن جاءت في تكوينات أقرب إلى تكوينات الباليه. وكان الفيلم يستدرج المشاهدين للاندماج فيما يحدث على الشاشة حيث كانت الكاميرا تتخذ في معظم الأحيان وجهة نظر البطل ألكس بينما تساعد المبالغة في استخدام عناصر الأسلوب السينمائي، في خلق مسافة بين الجمهور والأحداث.

ويتكون الطاقم التمثيلي الذي يقوم بالأدوار الثانوية للمسرحية من ممثلين وممثلات من الذين ظهروا مؤخرا في عروض الفرقة نفسها لمسرحيتي «هاملت» و«روميو وجوليت». أما الدور الرئيسي أي دور «ألكس» فقد أُسند إلى فيل دانييلز الذي يقوم بتطوير الشخصية المحببة التي تتحدث بلهجة «الكوكني» الشعبية الإنجليزية. وقد سبق أن قام بشخصية مشابهة في مسرحية «العدو الطبقي» وفي أفلام مثل «طبقة الآنسة ماك مايكل» و«حثالة». وهو يبدو في الفيلم كمحتال بارع بعيد النظر، جذاب، يكسب باستمرار.. إنه نتاج بيئته.

أما مالكولم ماكدويل الذي قام بدور ألكس في الفيلم فقد كان يبدو كأرستقراطي أو كشاب نقي ملائكي يسقط ويتدهور. وكان يعكس نفس الشعور بازدراء السلطات كما سبق أن جسد ذلك في فيلم «إذا» أو If «للينداساي» أندرسون قبل ثلاث سنوات من ظهور «البرتقالة الآلية». وبينما حمل ماكدويل عبء الفيلم على كتفيه ومنحه أبعادا محددة، فشل دانييلز في السيطرة على المسرحية. فنحن نرى ألكس في الفيلم محاطا بمجموعة من المتمردين المهرة الذين يمتلكون إحساسا بالمرح، بينما تحيط به في المسرحية شخصيات كاريكاتورية هزلية وقبيحة.

وفي إعداده للمسرحية جعل أنطوني بيرجس ألكس يتوجه بالخطاب إلى الجمهور وهو ما جعل العرض يفتقد تماما للدراما الحية، كذلك أدخل بيرجس الكثير من المشاهد التي كان كوبريك قد استبعدها من السيناريو المحكم للفيلم.

أما أهم ما أضافه بيرجس إلى المسرحية فهو الفصل الأخير من الرواية، وهو الفصل الذي لم يكن كوبريك مدركا لوجوده أصلا وقت إعداده لسيناريو الفيلم، وإن كان كوبريك تحدث عنه فيما بعد بقوله: لم أكن في أي وقت أعير أدنى اهتمام لاستخدام ذلك الفصل.

في هذا الجزء من المسرحية يلتقي ألكس برفيق عصابته القديمة «بت» بعد أن تزوج واستقرت أموره الشخصية، ويتشجع ألكس بحكم الموقف ويسمح لنفسه بأن يتنبأ بمستقبله الشخصي بينما هو لا يزال في الثامنة عشرة من عمره، فنراه يتطلع إلى حياة سعيدة في بقعة ريفية مع زوجة حنون تغسل له قمصانه وتطهو له الطعام، بينما يلهو طفل صغير في غرفة النوم. وعلى المسرح نرى تجسيدا لذلك الحلم أو تلك الأمنية على نحو يبتعد عن روح السخرية، ويصبح مطلوبا منا أن نتقبل ذلك بجدية تامة.

وكان كوبريك بالتأكيد سيقدم المشهد بطريقة أخرى مختلفة تماما ويكسبه طابعا كوميديا بمقارنته مع مشهد آخر لحلم سابق لألكس عندما رأى نفسه كجندي روماني في أحد أفلام هوليوود التوراتية وهو يشترك في جلد المسيح بالسوط.

وإذا كان بيرجس ودانييلز قد أرادا تحري الدقة والإخلاص للواقع المعاصر في بريطانيا، فقد كان حريا بهما أن يصورا «ألكس» في نهاية المسرحية وقد أصبح موظفا مهما من موظفي الدولة (ربما في إدارة الرقابة) يسيئ استخدام سلطته، ويمنع أفلاما من نوع «الإغواء الأخير للمسيح»، يضرب زوجته ويعتدي على ابنه. ولكن هذا بالتأكيد ما لم يكن يرغب فيه بالقطع منتجو المسرحية حتى يضمنوا أن تبيض لهم ذهبا، كما يحدث الآن بالفعل!

«سايت آند ساوند»- ربيع ١٩٩٠

4

جيوفري نويل سميث

أنطونيوني، قبل وبعد



الخسوف - مايكل انجلو أنطونيوني

أنطونيوني: قبل وبعد

كانت أوائل الستينيات فترة عظيمة لعشاق الفن السينمائي. كانت هناك السينما القديمة، وكانت هناك السينما الجديدة. السينما القديمة كانت تعني هوليوود: وليس المقصود الأفلام الحديثة لهوليوود (كانت الأفلام الأمريكية الجديدة الجيدة قليلة وتظهر بين فترة وأخرى) ولكن هوليوود الماضي القريب: الركام الهائل مما يعرف بالفيلم - نوار film noir وأفلام «الويسترن» التي يصنعها مان وبويتشر وكوميديات تاشلين ولويس، التي كانت تعرض في دور العرض بالضواحي ولكنها كانت تواجه تحديا هائلا من جانب المتعصبين الجدد لسينما المؤلف. وكانت السينما الجديدة تأتي أحيانا من أمريكا (جون كاسافيتس مثلا) ولكن عادة من أوروبا (تريفو، جودار، ريفيت، فيلليني، أنطونيوني، فاسبندر)، لكي تلحق بها بعد قليل أمريكا اللاتينية (روشا) واليابان (أوشيما). كانت هوليوود، مكانا لصنع الأفلام القديمة، بينما كانت تُصنع في أوروبا وبقية العالم الأفلام الجديدة وأفلام المستقبل.

وقد تكفل التاريخ اللاحق بقلب هذه النظرة البسيطة رأسا على عقب. وقد لعبت نظرية سينما المؤلف دورا رئيسيا في ذلك الانقلاب، فقد أنجبت نظرية المؤلف، وكانت ما تزال نظرية، أطفال السينما المزعجين (أو كانت الأب الروحي لهم)، والأطفال المزعجون هؤلاء هم الذين أنجبوا هوليوود الجديدة. وأصبحت هوليوود الجديدة، شئنا أم أبينا، هي سينما اليوم. أما ما كان يطلق عليه السينما الجديدة فلم يبق منها إلا القليل من الأفلام ذات القيمة. لقد توفي بعض أبطالها مثل فاسبندر وروشا في مرحلة الشباب، وقام من ظلوا على قيد الحياة (باستثناء جودار) بتجديد أنفسهم، ثم سار على دربها قليل من السينمائيين مثل كيشلوفسكي وكوريسماكي وإدوارد يونج.

لكن بعد ثلاثين عاما على ظهورها لا تزال أفلام السينما الجديدة، التي لم تعد الآن جديدة، تدهشنا، ولا تزال تبدو حديثة بل ولا تزال تبدو جديدة لمن لم يشاهدها من قبل. وبشكل عام ترجع متعة العودة إلى الأفلام القديمة إلى الوقت الذي شاهدنا فيه تلك الأفلام للمرة الأولى وإلى زمن صنع الفيلم نفسه. وهو أمر صحيح بوجه خاص في حالة الأفلام التي تحمل في ثناياها نوعا من «النوستالجيا» أو الحنين مثل أفلام جون فورد وميزوجوشي أو أوفولس. ولكن هناك أفلاما أخرى من وجهة نظري، تمتلك خاصية إلغاء الإحساس بالعودة إلى الماضي، وتقدم نفسها باعتبارها جديدة تماما. وقد شعرت بذلك عندما شاهدت فيلم «بارافينتو» لجلوبير روشا بعد سنوات من عرضه الأول ثم بعد أن عدت لمشاهدة فيلمي «ظلال» لكازافيتس و«على آخر نفس» لجان لوك جودار، وقبل هذا وذاك، فيلم «المغامرة» لأنطونيوني.

«المغامرة» بالطبع فيلم كلاسيكي صنع قبل ثلاثين عاما. ولعل مما يؤكد طابعه الكلاسيكي كونه مصورا بالأبيض والأسود مما يكسبه دلالة نوستالجية اليوم. يبدأ الفيلم بداية غامضة: محادثة متكلفة بين أب وابنته الشابة، ولكن حتى هذه المحادثة المتكلفة تزعجنا بصدقها، فما تحمله من حرج هو حرج الحياة الواقعية. إنه الحرج الذي ينشأ من الاحتكاك بين شخصين يكبران بمعزل عن بعضهما البعض كما يحدث في حالة الآباء والأبناء. ومنذ تلك اللحظة يدخلنا الفيلم في عالم من المحادثات المتفرقة المتقطعة، والتعليقات التي تحيد عن هدفها، والنظرات التي لا تتلاقى أبدا، والعلاقات المتوترة التي تُكوّن نسيج الحبكة الدرامية دون أن تتداخل فيه. إن فيلم

«المغامرة»، سواء فيما نشاهده فيه أو في الطريقة التي نشاهده بها، هو فيلم حديث. لكنه، والحمد لله، ليس فيلما كلاسيكيا من أفلام الحداثة.

ومنذ ظهور فيلم «المغامرة» في أوائل الستينيات ثم الأفلام الأخرى التي أخرجها أنطونيوني وقامت ببطولتها مونيكا فيتي مثل «الليل» (١٩٦١) و«الخسوف» (١٩٦٢) دخل الفيلم في الدائرة الحتمية: فقد أصبح أولا رمزا من رموز الموضة، ثم أُهمل، ثم عاد ليصبح مجددا نوعا من «الموضة». وهو يعرض الآن في لندن بمناسبة عرض فيلم «وراء السحب» أول فيلم يخرجه أنطونيوني منذ أكثر من عشر سنوات وفي إطار تظاهرة مخصصة لعرض الأفلام التي جعلت من أنطونيوني أيقونة في السينما العالمية. وهنا يطرح السؤال التالي: هل يمكن اعتبار هذا إحياء لأنطونيوني أم تحنيطا له؟ هل نحن نشاهد أفلاما كان مقدرا لها أن تصبح من الكلاسيكيات ووصلت الآن إلى منتهاها، أم أنها ظاهرة مؤقتة قد تكون مجرد ولع مهووس (موضة) أو عودة للتشبث اليائس بفنون الستينيات كما حدث عند إحياء الأغاني المجهولة لفرقة البيتلز؟

فجأة.. لا شيء يحدث

لا أريد أن أراهن على نجاح إعادة إحياء أنطونيوني، فقد كان من الحماقة أن يراهن المرء على نجاح أفلامه في الستينيات أيضا. والحقيقة أن فيلم «المغامرة» كاد أن يفشل في شق طريقه للعرض السينمائي. ففي منتصف التصوير أفلس منتجو الفيلم الأصليون. ووجد طاقم الفيلم والممثلون أنفسهم محبوسين في جزيرة بركانية يعيشون على الاقتراض من الذين أجروا لهم بعض الغرف للسكنى في بيوتهم من سكان الجزيرة بينما عاد المخرج إلى روما لكي يتفاوض على استئناف التصوير مع منتج جديد. وتوقف التصوير لعدة أسابيع. ولم تصور المشاهد التي كان يفترض أن يتم تصويرها في الصيف إلا في منتصف فصل الخريف، الأمر الذي أضفى بالصدفة، أجواء من الغموض على الإضاءة الغريبة التي تصطبغ بها المشاهد المصورة في الجزيرة ونرى فيها أبطال الفيلم من الطبقة الوسطى الخاملة وهم يسبحون في مياه لم تعد دافئة أمام شاطئ صقلية. وعندما عُرض الفيلم في مهرجان كان عام ١٩٦٠ قابله قسم من الجمهور بصفير الاستهجان، فقد شعروا بالغضب عندما اكتشفوا أن بطلة الفيلم هي مونيكا فيتي التي كانت مجهولة تماما في ذلك الوقت

بدلا من ليا ماساري (الممثلة التي تلعب دور المرأة الشابة التي تودع والدها في المشهد الأول من الفيلم). وانقسم النقاد أيضا حول الفيلم، فالناقدة بنيلوب جيليات التي كانت قد عُينت حديثا ناقدة سينمائية لصحيفة «الأوبزرفر» (وأصبحت فيما بعد كاتبة جيدة عن السينما لصحيفة «نيويوركر») زعمت بفخر أنها استغرقت في النوم خلال عرض الفيلم، وقالت إنها تعتقد أن كثيرين غيرها اقتدوا بها (رغم ما في ذلك من مفارقة فإذا صدقنا أنها نامت خلال الفيلم فكيف أمكنها أن تعرف أن غيرها ناموا أيضا!). ومقابل كل ناقد اعتبر الفيلم رائعا إلى حد الإعجاز، كان هناك ناقد اعتبره مدعاة للملل الشديد.

وحتى النقاد المتحمسون لسينما أنطونيوني انقسموا حول الأفلام التي صنعها في أوائل الستينيات انقساما حادا. فقد طرح الكثيرون منهم التساؤلات التالية: ما هو سر الإعجاب بأفلام لا يحدث فيها شيء؟ وعن ماذا تدور هذه الأفلام تحديدا؟ وأنها إذا كانت تدور عن شيء ما فربما يكون الشعور بالاغتراب، وهي فكرة أصبحت صيحة أو «موضة» بفضل الوجودية وبفضل المخطوطات الحديثة الاكتشاف.. «الاقتصادية والفلسفية» لكارل ماركس أثناء فترة شبابه. وإذا لم تكن هذه الأفلام تدور حول الاغتراب فهل معنى ذلك أنها أفلام عن أي شيء أو عن لاشيء على الإطلاق؟

كان هناك بعدٌ شبه فلسفي في الجدل الذي دار حول هذه الأفلام وهو جدل كان يميل إلى إغفال أصالتها بل وإغفال تقليديتها في آن. لقد ناقش البعض فيلمي «المغامرة» و«الخسوف» كما لو كانا عملين شبيهين بعمل مثل «في انتظار جودو» الذي لا يحدث فيه شيء، والذي هو حقا مسرحية عن لا شيء. ولكي نفهم جاذبية هذه الأفلام وقدرتها على الصمود للزمن يجب أن نفند أولا بعض المقولات التي التصقت بها عند ظهورها.

دراما الحياة الحقيقية

كبداية لا يمكن القول إنها أفلام لا يحدث فيها شيء، ففي فيلم «المغامرة» وخلال بضعة أيام، تفقد كلاوديا (مونيكا فيتي) أعز صديقاتها، وتدخل في علاقة عاطفية مع صديق صديقتها الراحلة الذي يخونها (ربما كما خانت هي صديقتها معه) لكنها تبدو مستعدة لقبول التصالح. وفي

فيلم «الليل» وخلال أقل من ٢٤ ساعة، يفقد جيوفاني (مارشيللو ماستروياني) وليديا (جين مورو) صديقا عزيزا أيضا، الأمر الذي يفجر أزمة في علاقتهما، فكلاهما تغويه فكرة الخيانة الزوجية لكنهما يحجمان عن تنفيذها ولكن ينتهي الأمر بالاثنين معا إلى مصير غامض. وفي فيلم «الخسوف» تنهي فيتوريا (مونيكا فيتي) علاقة طويلة وتدخل في علاقة عاطفية متوترة مع بييرو (ألان ديلون) لكنها تقرر (أو تبدو وقد قررت) عدم الاستمرار فيها. وبمقاييس الحياة العادية (إن لم يكن بمقاييس السينما بالضرورة) لا يمكن إعتبار هذا كله مجرد «لاشيء».

ومع ذلك ففي تقديم أنطونيوني لأحداث أفلامه تصبح هذه الأحداث الدرامية تماما غير درامية على الإطلاق. إن اختفاء «أنّا» في «المغامرة» يمكن تفسيره على أنه انتحار أو اختطاف أو حتى جريمة قتل (مثل جريمة القتل التي تتعرض لها جانيت لي عندما تلقى مصيرها دراميا في وقت مبكر من فيلم هيتشكوك «نفوس معقدة» Psycho الذي عرض في نفس العام الذي عرض فيه «المغامرة»).. لكننا لا نرى ما حدث، ولا يحل أنطونيوني اللغز أبدا، لا شيء يبدو أكثر من مجرد احتمال أو ظل يحلق فوق الحبكة الدرامية. وفي فيلم «الليل» لا نعرف بموت الصديق «توماسو» الذي مات إلى أن تقول «ليديا» خلال إحدى المناقشات إنها عرفت بموته من خلال المكالمة التليفونية التي تلقتها في وقت سابق من الفيلم. ولا يوجد في الدراما ما يوحي أبدا بأن هناك أزمة بين الزوجين قد تؤدي إلى الخيانة الزوجية. فهما لا يتشاجران لكنهما فقط وبشكل واضح، لا يشعران بالسعادة. وعندما ترحل ليديا في السيارة مع روبرتو، نرى السيارة تتوقف أمام فندق، ثم تتحرك لكننا لا نسمع حوارهما، بل ولا نرى حتى وجهيهما، فالأمطار التي تهطل تحجب الرؤية عبر زجاج نوافذ السيارة بينما هما يتحدثان. أما معابثة جيوفاني لفالنتينا (فيتي) فسرعان ما يتلاشى بعد أن تبدأ ليديا في التنصت عليهما. وفي فيلم «الخسوف» لا نعرف أن فيتوريا وبييرو قررا إنهاء العلاقة إلا بعد أن نراهما وقد أهملا الموعد المتفق عليه بينهما.

الأمر إذن لا يتعلق بعدم حدوث شيء، بل بأن ما يحدث (وهناك ولاشك شئ يحدث) يظل غير محدد. إن أنطونيوني يهيئ أجواء حبكة درامية لكنه سرعان ما يهزمها. ولعل هذا ولا شيء غيره، هو ما استفز ذلك الشعور العدائي تجاه الفيلم من جانب جمهور مهرجان «كان» وليس مجرد الشعور بالملل.

من ناحية يمكن رؤية هذا باعتباره نوعا من الواقعية الصارمة، أو إعادة خلق (إنتاج) لفوضى الحياة اليومية وعدم تحددها في تعارض مع النتائج التقليدية المحددة سلفا التي تنتج عن السيلودراما، ولا شك أن جانبا من جاذبية أفلام أنطونيوني يكمن في تلك المحاكاة للواقع. ولكن من ناحية أخرى، فإن محاكاة الواقع هي إحدى تأثيرات الفن وإحدى نتائج التلاعب المتعمد بالقناعات السينمائية، فما يجمع بين أطراف الحبكة المشتتة في «المغامرة» ليس ما يحدث، بل توقع أن يحدث شيء - عودة «أنا» أو تفسير غيابها - وهو أمر إذا ما حدث فإنه سيمنح الإحساس بالحبكة. ولكن لأنه لا يحدث فإنه يترك القصة معلقة في فراغ يمنحك الإحساس بعدم الراحة. وفي «الخسوف» فإن توقع الحل مرة أخرى- استمرار علاقة بييرو وفيتوريا وختمها رسميا بختم «النهاية السعيدة» - هو ما يجذب اهتمام الجمهور في المشهد الأخير المدهش الذي ينقضي فيه الزمن دون أن يظهر البطلان أبدا. هناك من ناحية شيء مشابه للحياة الواقعية، شخصان لا يعرفان ما إذا كانا يرغبان في إستمرار العلاقة التي انغمسا فيها. وهناك من ناحية أخرى، شيء لاعلاقة له على الإطلاق بييرو وفيتوريا كبشر: ترقب قلِق من جانب المتفرج الذي يتوقع أن تتخذ القصة نفس المسار الذي تتخذه القصص عادة، دون أن يتحقق توقعه في النهاية ودون أن يحصل على «الحل».

وربما كان أنطونيوني يخفف من سطوة الحبكة الدرامية من أجل إبراز شيء آخر، لكن المؤكد أنه يتلاعب بها. فمنذ فيلمه الروائي الأول «قصة علاقة غرامية» (١٩٥٠) حتى فيلم «التعرف على امرأة» (١٩٨٢) مرورا بأفلام «المغامرة» و«إنفجار» (١٩٦٦) كان دائما يعتمد على أسلوب التحقيق البوليسي الغامض، الذي تقوم فيه الحبكة على التحقيق في جريمة، ثم تتولى بقية القصة حل اللغز. والفرق بالطبع أننا في أفلام أنطونيوني (باستثناء فيلم «المقهور» - ١٩٥٣) لا نعثر على حل اللغز بل يظل اللغز معلقا في الفراغ، وتظل هناك ظلال ما، مهما تفاوتت أهميتها، تحلق فوق مصائر الشخصيات وتحقق عن عمد، نوعا من الإثارة المعتدلة للمتفرج. ويمكن اعتبار ذلك أكثر قليلا من مجرد حيلة، أو خيطا تعلق عليه مجموعة من الاهتمامات التي لا يمكن اعتبارها غير درامية بقدر ما يمكن اعتبارها مضادة للحبكة. إن شخصيات أفلام أنطونيوني تميل إلى العيش في الحاضر فقط، فهي لا تحمل معها إلا القليل جدا من حقائب الماضي، وطموحات قليلة للغاية للمستقبل. إنها لا تحمل شكاوى تاريخية كثيرة من الماضي ولا خططا للمستقبل. وهو ما يجعلها مادة درامية

فقيرة، فالدراما تقوم على الدوافع، الأمر الذي تفتقر إليه شخصيات أنطونيوني بوجه عام. ومن هنا تنشأ الحاجة إلى خيط خارجي تتعلق عليه القصة.

استدعاء الغموض وحجب الحقائق

إذا كان هذا صحيحا، وأعتقد أنه كذلك، هنا يبرز تساؤلان. التساؤل الأول يدور مرة أخرى حول مسار البناء الدرامي الروائي أو شكل السرد القصصي، أما التساؤل الثاني الذي سأبدأ به فيتعلق بالشخصيات. إن شخصيات أنطونيوني ليست بدون دوافع على الإطلاق، كما أنها ليست عديمة الحيلة تماما. وبعض شخصيات الرجال بوجه خاص، هي شخصيات نشطة رغما عنها. «بييرو» وكيل يشتري ويبيع الأسهم بشكل محموم لصالح عملائه. لكن هذه الصفقات لا تعني عنده شيئا، وهناك إشارات كثيرة إلى أن حياته الجنسية لا تختلف كثيرا عن عمله: فهو يلتقط النساء ويتخلص منهن بنفس السهولة التي يشتري ويبيع بها أي سلعة أخري. أما توماس في «انفجار» (أو تكبير الصورة Blow Up) فهو على نفس المستوى من النشاط، فالحياة عنده هي مجرد نوبات تصوير سريعة، أو إخضاع الأشياء لإرادته، خصوصا عارضات الأزياء. ولكن تلك الشخصيات، سواء كانت سلبية أو إيجابية، عمياء أو مبصرة، لا تعرف إلي أين تسير إلا إذا وقع شيء تفجره الحبكة الدرامية يمنح تلك الشخصيات فترة للتوقف. والروابط العائلية والمهنية والاجتماعية عند هذه الشخصيات ضئيلة للغاية، وهي تعيش نسبيا غير محكومة بقناعات أخلاقية تقليدية. ولا يعني هذا أنها شخصيات غير أخلاقية، ولكنها تصل إلى اختياراتها الأخلاقية من خلال التجربة وبدون تجديد مسبق، وهو ما قد تفعله أو لا تفعله. أما كون هذه الشخصيات تبدو بدون جذور، فهو ما يبرز من خلال «الميزانسين» الذي يجعلها تظهر معزولة داخل إطار الصورة، الأمر الذي أدى إلى أن تلتصق بها كلمة «الاغتراب». وهناك أيضا شيء يتعلق بهذه الشخصيات يتمثل في أنها تتخذ مواقف وصفها علماء الاجتماع ولا يزالون يصفونها، بأنها مواقف نموذجية في تعبيرها عن سمة المجتمعات الحديثة.

إن حداثية شخصيات أنطونيوني ربما كانت تعكس السوسيولوجية الاعتيادية، لكنها كانت شيئا جديدا في السينما في ذلك الوقت. ولأسباب معقدة يصعب التطرق إليها هنا، كانت السينما

في اتجاهاتها العريضة، تقاوم بشدة تلك الحداثة. ومن الممكن أن نلمح بعض السمات الوجودية التي برزت إلى السطح أحيانا في الأفلام الأمريكية خلال الأربعينيات والخمسينيات (في فيلم «إنهم يعيشون في الليل» وبعض الأفلام الأخري لنيكولاس راي مثلا). لكن فقط كسمة من سمات الشخصية الفردية الوحيدة وليست كسمة اجتماعية عامة، بل ولا يبدو حتى أنها تعيق الأفراد عن التواصل. إن البطل الامريكي يظل بطلا حركيا ACTION HERO ومن حركيته تولد المعاني. ولكن في عالم أنطونيوني المليء بالطاقة المختزنة، هناك مجال محدود للحركية ذات المعنى، ينغمس فيها البطل أو البطلة (إذا كان هناك أصلا أبطال أو بطلات في أفلامه) إلا إذا كان البطل يخترع لنفسه دورا يؤديه كما في حالة مارك في فيلم «نقطة زابريسكي» أو روبرتسون في «المسافر» (يعرف أيضا باسم «المهنة: مخبر صحفي» وقد أخرجه أنطونيوني عام ١٩٧٥ لحساب هوليوود وقام ببطولته جاك نيكلسون وماريا شنيدر - المترجم).

إن شخصيات أنطونيوني ليست كيانات حرة، فقد جاءت إلى الوجود من خلال القصة والميزانسين ومن الواجب العودة إلى هذين المستويين لكي نفهم ما يجعل أفلامه حقيقة أفلاما متميزة.

توصف الحبكة الدرامية عادة على مستويين: المحتوى الدرامي، والشكل الدرامي. ويتجسد المثال الكلاسيكي للتفرقة بين هذين المستويين في أسطورة أوديب وقصة التحقيق البوليسي، ففي كل منهما ترتيب للأحداث (جريمة ترتكب ويتم تقديم القاتل للعدالة) ونظام للتقديم - للعرض (لقد وقعت جريمة قتل ويتم التحقيق في طبيعة هذه الجريمة). ويأتي الحل الدرامي عندما يتحد المستويان معا وتتكشف الحقيقة.

يستمتع أنطونيوني، كما أشرت بالفعل، بالتلاعب بـأسلوب التحقيق البوليسي. لكنه يتلاعب به بتشكك، فهو ينسج الألغاز لكنه لا يحلها أبدا، ولا يوصلنا الحكي السينمائي أبدا إلى لحظة الحقيقة التي تتحقق في الحل الدرامي. إن المتفرجين لا يعرفون أبدا ما حدث لـ «أنّا» في «المغامرة» (ولا الشخصيات الأخرى تعرف) كما لا نعرف من قتل لوك ومن الذي يقتل روبرتسون في «المسافر». وحتى في الأفلام التي لا يستخدم فيها أسلوب التحقيق البوليسي فإنه يحجب

الحقائق عن الجمهور أو الشخصيات أو عن كلا الطرفين، لا لكي يكشف عنها في مرحلة لاحقة، بل لأنها لا توجد أصلا. إن عالم الأفلام هو عالم وقتي يتفرج عليه الجمهور وليس ذلك العالم الأكثر متانة الذي يتم التأكيد على واقعيته طيلة الوقت .

في تقديمه للكتاب الذي أصدره سام رودي عنه يقول أنطونيوني «إن العالم أو الواقع الذي نعيش فيه، هو عالم غير مرئي، لذا فإننا يجب أن نقنع بما نشاهده». أو بلغة الكومبيوتر فإن ما تشاهده هو ما لديك بالفعل!

الفضاء هو المكان

إن ما لديك هو البناء الدرامي، وهو بناء درامي من نوع مشذب تماما، فهو يتكون من سلسلة من النظرات للفضاءات التي تدخل إليها الشخصيات، تؤدي حركاتها ثم ترحل. في البناء الدرامي التقليدي تحدد الفضاءات بالشخصيات التي تشغلها وبما تؤديه فيها من حركات، ويتحدد تعاقب الفضاءات (وترتيب اللقطات) باستمرارية الحركة. أما في أفلام أنطونيوني فيسبق الفضاء وجود الحركة ويؤكد واقعيتها بشكل مستقل عن الحركة التي تؤدى داخلها. ورغم وجود ترتيب أو مونتاج تقليدي لبعض اللقطات في أفلامه لضمان انسابية الحركة، فإنّ هناك الكثير من اللقطات التي تبدأ وتنتهي دون وجود أي شخصية في اللقطة على الاطلاق (نلاحظ هذا بوجه خاص في فيلم «الخسوف»). تظهر الشخصية في اللقطة، تعيد تحديد الفضاء كفضاء لحركة، ثم تختفي معيدة إلى الفضاء واقعيته الأصلية المستقلة. أما السياق القصصي the narration فلا يعتمد على القصة بل على التكوين.

هذه الخاصية الجوهرية للفضاء السينمائي تعني أن حركة الفيلم تتخذ عادة شكل الحركة المتداخلة بين الشخصيات والفضاءات التي تتحرك فيها دخولا وخروجا. ويتم تقديم الشخصيات باعتبارها أكثر حساسية تجاه المحيط الذي تتحرك فيه من علاقتها بغيرها من الشخصيات. وتتحدد الحركة أساسا اعتمادا على الفضاء الطبيعي وعناصره: الطين والمطر والصحراء وكذلك الفضاءات الصغيرة، مثل مساحة حجرة أو الاقتراب من جدار أصم. هنا يهيمن المادي physical على الاجتماعي social ويقلل المنظر الطبيعي من أحجام الشخصيات.

في فيلم «الصحراء الحمراء» Red Desert نرى ريكاردو (ريتشارد هاريس) يحاول إقناع مجموعة من عمال حفر آبار البترول بالذهاب معه إلى بتاجونيا في جنوب الأرجنتين ضمن بعثة للتنقيب عن البترول، ويستمع العمال إليه لكنهم لا يقتنعون. تحدق الكاميرا في وجوههم، ثم تتابع الأنابيب المعدنية المطلية بطلاء فاتح اللون، وتتركز على أوانٍ زجاجية ضخمة تحتوي على أحماض قوية. هنا يطغى وجود البيئة المحيطة بقوة على المشهد مما يجعل ريكاردو يبدو ضئيلا للغاية في إطار المشهد .

ويمكن العثور على الكثير من ملامح سينما أنطونيوني في أفلام أخرى من أفلام الستينيات والسبعينيات، كما يوجد بعض هذه الملامح أيضا في أفلام قليلة من مرحلة ما قبل الستينيات. هناك إلى حد ما، تجسيد لشخصيات مشابهة لشخصيات «المغامرة» و«الليل» و«الخسوف» في أفلام فيلليني في الخمسينيات (خاصة ذلك التشابه القوي بين شخصيتي مارشيللو ماستروياني في «الحياة الحلوة» و«الليل»). وقد أضافت الموجة الجديدة إلى تراثها أيضا شخصيات الأبطال الوجوديين الذين يصنعون أخلاقياتهم الخاصة. ويسود الحس بالفضاء الطبيعي والفضاء السينمائي كسياق طاغٍ في أفلام أوزو أيضا. ويمكن العثور على ذلك السياق السينمائي الذي لا يتحقق فيه الحل فيما يعرف بالفيلم- نوار. لقد كان هذا التحدي المكثف لقوالب السرد الحركي فريدا في السينما (أو على الأقل في الأفلام التي تجد طريقها إلى شاشات العرض السينمائى). لقد اخترع أنطونيوني سينما جديدة بمعنى الكلمة، وعندما تكرر ظهور هذه الملامح في السينما فيما بعد، كان هذا نتيجة لتأثير أنطونيوني. غير أن هذا التأثير لم يكن مباشرا. لقد تمكن البعض بنجاح من اقتباس أفكار وأساليب سينمائيين آخرين من أبناء جيل أنطونيوني، وقد عاشت أعمال هؤلاء السينمائيين من خلال أعمال مقلديهم: برجمان في أفلام وودي الين، وأفلام جودار الأولى في أفلام تارانتينو، وجودار ٦٨ في أفلام كثير من المخرجين الذين تبنوا أفكاره الخاصة بالسينما السياسية. لكن أنطونيوني أثبت أنه لا يسهل تقليده، فأفلامه تفتح للسينما نافذة على طاقات جديدة للرؤية، لكن مشكلتها أن الرؤية التي تتضمنها شديدة الدقة بحيث لا يمكن إعادة نسخها. لقد تسللت بعض الملامح القليلة من أسلوبه إلى عدد من أفلام الستينيات في إطار التمرد العام السائد وقتها ضد هيمنة السينما التقليدية. ولكن عندما تمرد جمهور السبعينيات على أعمال

السينما الفنية المغرقة في الغموض، أهمل جزءًا قيمًا من دروس سينما أنطوتيوني. لقد كانت سينماه هي سينما عصرها بكل معنى الكلمة، وتميزت ببروز جمهور بدا متعبا من أنماط السينما التقليدية وأصبح يتوق إلى سينما أخرى.

أما العالم الذي يشاهد اليوم فيلم أنطونيوني الأخير «وراء السحب» فهو عالم مختلف تماما، فالجمهور أقل ومتطلباته أكثر محدودية وأقل طموحا. ولكن على مستوى آخر فإن الطريقة التي تغير بها العالم هي تأكيد للرؤية التي عكسها أنطونيوني في أفلامه خلال الستينيات والسبعينيات. قد تكون أفلامه عودة الى حقبة زائلة في السينما، غير أن ما تطرحه هذه الأفلام لا يزال جديدا.

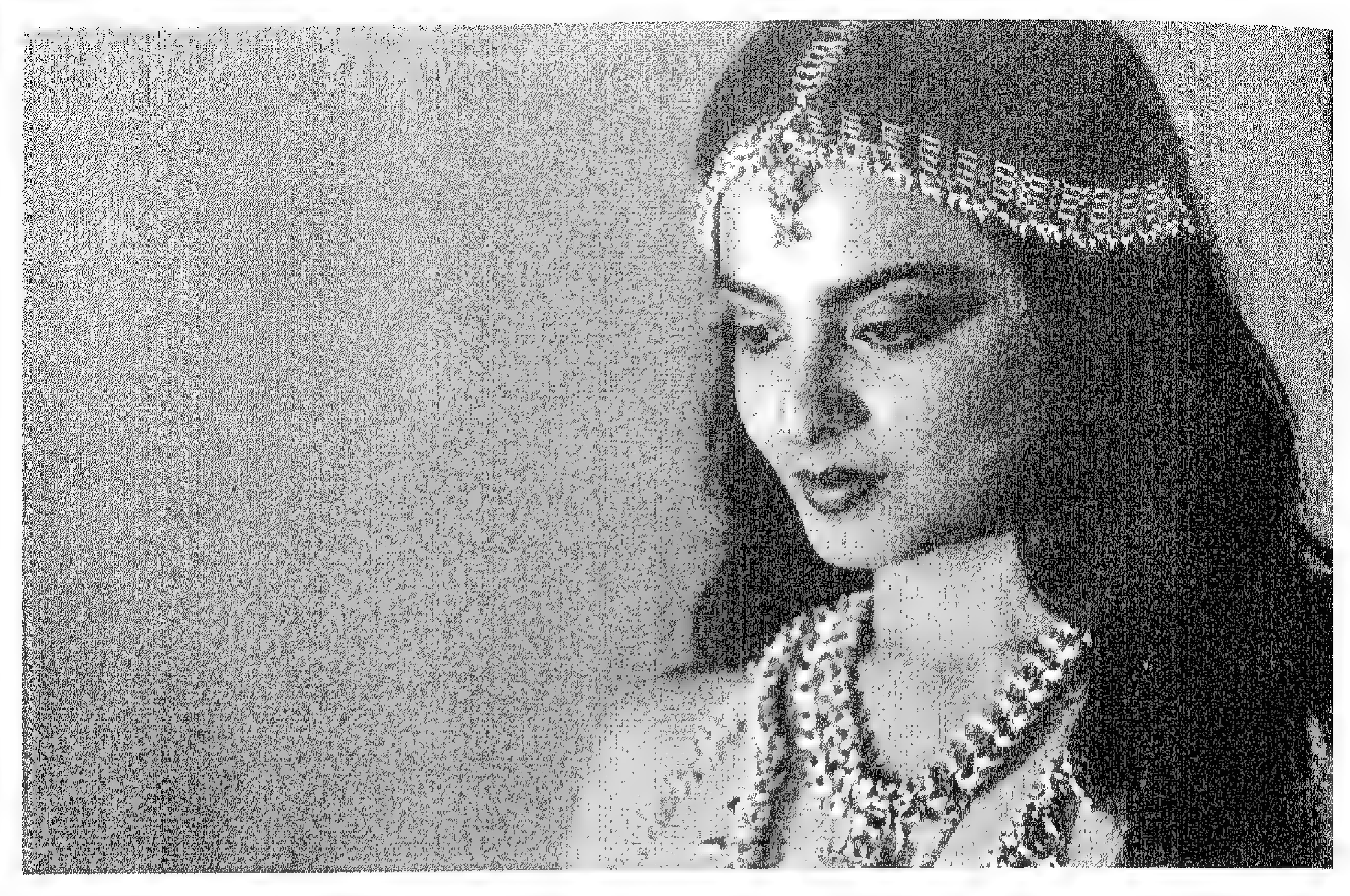
* مجلة «سايت آند ساوند» اكتوبر ١٩٩٥

5

ديريك مالكولم

الهند في السينما

سحر وغموض .. أم مجـــرد عـدم فهـــم ؟



سحر وغموض.. أم مجرد عدم فهم؟

ليس من المدهش أن نجد الهند والهنود في حقبة ما بعد العصر الاستعماري شديدي الحساسية تجاه السينمائيين الذين يصنعون أفلاما عنهم. ولعل ما أثير من ضجة حول فيلم «مدينة المرح» City of Joy مثالا نموذجيا على ذلك.

وتعتبر الرواية التي اقتبس عنها الفيلم تلخيصا متزمتا وعميقا لمأزق سكان الأحياء الفقيرة في مدينة كلكوتا، وهي رواية لا تعير التفاتا كبيرا إلى النواحي الدينية في الفكر الهندي وما إلى ذلك. لكن تأكيدات المخرج رولاند جوفي بأنه لن يتعرض لهذا الجانب من الرواية لم تكن كافية لتهدئة المخاوف.

الحكومة الهندية شديدة الحساسية فيما يتعلق بتصوير الفقر في الهند، وهي تتخذ وجهة نظر يمكن فهمها، وإن كان لا يمكن الاتفاق معها، فهي ترى ضرورة تصوير الجوانب الإيجابية في المجتمع الهندي.

أضف إلى ذلك أن شخصيات هندية رفيعة مثل المخرج الراحل ساتيا جيت راي، وهو نفسه من البنغال وقد عاش طيلة حياته في كلكوتا، أبدت تشككها في إمكانية إخلاص سينمائي غير هندي، تمكن من الاستعانة بنجم سينمائي أمريكي وطاقم عالمي، للرواية أو لسكان الأحياء الفقيرة في كلكوتا.

وقد استمرت الضجة عدة أشهر، مع بروز سينمائيين آخرين بارزين من البنغال والهند مثل ميرينال سن، يؤيدون منع محاولة صنع مثل هذا الفيلم رغم كل ما يمكن أن يترتب على هذا من أخطار فنية وثقافية. ولكن أخيرا تمكن جوفي بصبره الكبير من كسب المعركة. وربما يكون قد تمكن من ذلك بسبب رغبة حكومة البنغال الماركسية في الحصول على ما يمكن أن يوفره هذا الإنتاج الأجنبي من عملات صعبة.

في الهند لا تبدو الأمور على نحو ما تبدو من بساطة في الظاهر. وليس هناك شك في أن الكثير من السينمائيين الغربيين الذين حاولوا تصوير الأفلام في شبه القارة الهندية عبر سنوات طويلة، تعرضوا للمشاكل والقيود البيروقراطية ولأشياء أخرى مستحيلة ليس بوسع أحد التغلب عليها إلا إذا كان منتجا يتحلى بمهارة ومقدرة دبلوماسية عالية.

ومع ذلك فمن المفهوم تماما أن الهند، التي ترغب في تشجيع تصوير أفلام أجنبية على أرضها، على الأقل لأسباب اقتصادية، تنتقد باستمرار هذه الأفلام تحت شتى الذرائع. وربما انتهجنا نحن السلوك نفسه إذا ما جاءت هوليوود الأمريكية القوية إلى بريطانيا وصنعت سلسلة من الأفلام يقوم ببطولتها أمريكيون بينما يلعب البريطانيون فيها أدواراً ثانوية.

أما كيف يمكن أن تبدو صورة الهند على نحو مثالي، فيظل أمرا محل خلافات شديدة، خاصة إذا ما تأملنا محاولات أمريكية سابقة في بريطانيا. فقد ظهرت صورة بريطانيا في الجزء الثاني من فيلم «ثلاثة رجال وطفل» Three Men and A Baby على سبيل المثال- كجزيرة صغيرة غريبة مليئة باللوردات الغريبي الأطوار وبالسيدات اللاتي يعانين من الحرمان العاطفي، وبالتالي أصبح توم سيليك هو وزملاؤه مبعوثي العناية الإلهية بالنسبة لهن.

ولاشك أن هذه الأخطاء المتعمدة والشائعة التي يعترف بها أصحابها، مارسها في الهند باستمرار الكثير من الأجانب بمن فيهم البريطانيون الذين يتعين عليهم أن يعرفوا بشكل أفضل حقيقة الواقع في الهند لأنهم حكموا تلك البلاد زمنا طويلا. عليك فقط أن تشاهد فيلما مثل «واصلوا حتى خيبر» Carry On Up The Khyber الذي أنتج عام ١٩٨٩ وتضع نفسك مكان الهنود، فسوف تختفي الابتسامة من وجهك. إن شخصية بيتر سيللرز الهزلية تذكرنا دوما بالنظرة البريطانية الخاصة إلى الأجانب الذين يتحدثون بلكنة غريبة ويسلكون سلوكيات غريبة علينا.

وكانت المعجزة عندما تمكن ريتشارد اتنبوره من تصوير فيلم «غاندي» في الهند دون أن يوجه له أي نقد. لكن هذا كان يرجع إلى كون اتنبوره دبلوماسيا وليس فقط مخرجا سينمائيا، فقد كان صديقا شخصيا لأسرة غاندي. وفيما كان يصور فيلما صادقا عن شخصية نالت إعجابه الشديد، فقد قدم صورة رقيقة للمشهد الهندي بغض النظر عما يحيط به من حرارة وقذارة وذباب وفقر.

ورغم ذلك فقد تعرض الفيلم الحائز على عدة جوائز أوسكار – للنقد من جانب كثير من الهنود، تماما كما كنا نحن البريطانيون سنفعل لو أن مخرجا هوليووديا أنجز فيلما عن ونستون شرشل أو شكسبير. وإذا قال أحدهم أن صناعة السينما الهندية العملاقة التي ما تزال تنتج ثمانمائة أو تسعمائة فيلم سنويا ماتزال لا تستطيع الابتعاد عن النمطية، فإنني أخشى أن الإجابة المبررة أخلاقيا يمكن أن تتلخص في أن تعامل الهنود مع سينماهم هو أمر يعنيهم. أما كيف نصور الهنود في أفلامنا فأمر ليس من شأننا تماما.

وحتى ديفيد لين العظيم وقع في تلك السقطة عندما صنع فيلمه «الطريق إلى الهند» A Passage To India فعندما أجاب على سؤال عن إسناده دور البروفيسور «جودبول» إلى السير أليك جينيس وليس إلى ممثل هندي، قال لين إنه لم يسمع عن وجود أي ممثل هندي يصلح للدور. ولكن الحقيقة أنه لم يشاهد أي أفلام هندية، وأن هناك عددا كبيرا من الممثلين الهنود الذين كانوا يستطيعون أداء الدور أفضل من أليك جينيس (الذي يعترف الآن كونه ممثلا عظيما يمتلك حسا إنسانيا، بأن الدور لم يكن مناسبا له).

وقد اخطأ لين أيضا في تصميم ملابس الفيلم. ولكن عندما لفت المستشارون الهنود للفيلم نظره إلى ذلك خلال التصوير، قال إن اهتمامه ينصب أكثر على اختيار الألوان المناسبة أكثر من الدقة أو مطابقة الواقع ببساطة. ورغم الجهود الكبيرة التي بذلها ريتشارد جودوين منتج الفيلم، ظن بعض الهنود أن «الراج» (السيد أو المستعمر الإنجليزي- المترجم) عاد بكامل جبروته، رغم أن لين كان مستبدا أكثر منه إمبرياليا. ولكن على الجانب الآخر هناك ممثل هندي متخصص في القيام بدور البريطاني المتعجرف في الأفلام الهندية.. وهو على نفس القدر من الأصالة مثل أليك جينيس في دور البروفيسور الهندي في «الطريق إلى الهند». وكلما شاهدت هذا الرجل فإنني أجفل، لكنه يستمر في الانتفاع من أداء وتكرار نفس الدور باستمرار. وربما كان فيلم «شكسبير حقا (١٩٦٥) لجيمس أيفوري أحد أكثر الأفلام الأجنبية التي صورت عن الهند أصالة.. وهو يروي قصة فرقة مسرحية شكسبيرية جوالة في حقبة ما بعد العصر الاستعماري مباشرة، ويمزج بين التعليقات اللاذعة التي توجه للبريطانيين في الهند والمحاولة المخلصة لفهم الشخصيات الهندية أيضا.

ويعتبر الفيلم الذي ما يزال حيا حتى اليوم، دراسة دقيقة للغاية ومؤثرة لتأثير ضياع الإمبراطورية والمشاعر المتضاربة عند الهنود أنفسهم تجاه البريطانيين والأوضاع الجديدة التي نشأت في بلادهم.

ورغم ذلك ففي معظم الأحوال، تحصر الأفلام الأجنبية التي تصور في الهند الشخصيات الهندية: إما في نطاق شخصيات كوميدية على طريقة أفلام بيتر سيللرز أو في إطار أنماط المجرمين العتاة على طريقة فيلم «الريشات الأربع» (١٩٣٩). والهدف ليس فهم الهند، بل استخدام الهند كخلفية جذابة واستخدام سكانها وتصويرهم أما كأصدقاء للامبراطورية أو كأعداء شرسين لها.

وحتى المخرج الفرنسي لوي مال الذي يعتبر فيلمه «شبح الهند» Phantom India (١٩٦٨) أحد أهم أفلامه (وهو يحتوي على مجموعة وثائق انطباعية مدهشة للهند والشخصيات التي قابلها خلال رحلاته المتعددة في أقاصي الهند من الشمال الى الجنوب) أقول حتى لوي مال وقع في مشاكل حادة مع السلطات الهندية آنذاك، فقد اعترضت السلطات على ما اعتبرته سطحية شديدة

للفيلم وتحفظت على جرأته في النقد ورأت أنه سيعطي انطباعا زائفا عن دولة تكافح بشجاعة للتغلب على عشرات المشاكل.

ومع ذلك يبقى ما صوره لوي مال قويا في الذاكرة، وهو ما يزال يعرض في العالم كله كمثال يدلل على عكس ما تراه السلطات الهندية تماما. وإذا كان من المستحيل فهم الهند، أو التعبير عنها بصدق دون الوقوع في المشاكل، فقد حاول لوي مال على الأقل وإن كانت التجربة لم تقابل بالترحاب.

وفيما بعد قال مال عن تجربته: «لقد وضعت قلبي وروحي في تلك الشهادات الفيلمية، ولكن كان هناك من البداية تشكك فطري فيما أسعى إلى تحقيقه. لقد تعرضت لضغوط سياسية وأشياء أخرى لا أحسب لها حسابا عادة. وجاء النقد من جانب نفس الذين سبق أن اعترضوا على ثلاثية ساتيا جيتراي «عالم آبو» عام ١٩٥٥ بدعوى أنه ينبغي عدم تصدير صور الفقر في الهند للخارج .. الى أن لاقت أفلام الثلاثية نجاحا كبيرا في العالم كله وجعلت جيتراي مخرجا مرموقا».

لقد تأثر ساتيا جيتراي الشاب كثيرا بالطبع بتجربته في العمل مع جان رينوار العظيم في تصوير فيلم «النهر» (١٩٥١) الذي يعكس فيه المخرج الفرنسي كل أفكاره الإنسانية الكلاسيكية وإعجابه الكبير بالبلد الذي يصور فيلمه فيه.

وكان «النهر» الأفلام النادرة التي لم تتعرض للنقد في الهند خصوصا بعد أن امتدحه جيتراي نفسه باعتباره محاولة صادقة لرؤية الهند بنظرة جديدة. ولكن بوجه عام لم يهتم جيتراي كثيرا بمحاولات استغلال الهند في تصوير أفلام أجنبية.

لقد قال لي جيتراي ذات مرة: «يصعب على كثير من الهنود فهم ثقافتنا وتقاليدنا بشكل صحيح. فنحن أمة واحدة لكنها تحتوي على مائة ثقافة وعشرات اللغات المختلفة ولها تاريخ معقد». إذن إذا كان كثير من الهنود قد فشلوا في صنع أفلام لا تنطق بلغتهم فما بالك بالأجانب الذين يصنعون أفلاما عن الهند. وبوجه عام فإن المحاولة محفوفة بالمخاطر. الجهل ليس نعمة، ولكن لسوء الحظ، فإن الأمر كذلك بالنسبة للكثير من الذين يذهبون إلى السينما!

ومع ذلك تظل الحقيقة أن عددا محدودا من السينمائيين الجادين هم الذين أقدموا على تلك المحاولة البطولية. ومقابل كل مخرج من الذين حققوا نجاحا جزئيا مثل جان رينوار ولوي مال وجيمس إيفوري، فشل كثيرون بشكل مروع.

إن سحر الهند الذي تصوره حتى بعض الأفلام التسجيلية الإيجابية في نظرتها للهند لا تقل زيفا عن الأفلام التجارية التي تمتلئ بالكليشيهات والقوالب والصور النمطية للمناظر الطبيعية الخلابة. وهي تجعل الكثير من الهنود الذين أعرفهم يضحكون في سخرية.

ولكن كيف إذن يصور الهنود أنفسهم في السينما الهندية التي تعتبر بلاشك أكبر صناعة سينمائية في العالم، وأكثرها نجاحا أيضا حسب مقاييس شباك التذاكر؟

أول ما ينبغي قوله هنا، بغض النظر عن النظرة الغربية إلى السينما الهندية باعتبارها سينما تمتلئ بالأغاني المأساوية والرقصات المثيرة والملابس المبهرجة والخيال الميلودرامي والمواضيع المتدنية، ان هناك بعض الأفلام الشعبية الرفيعة التي أنتجت خلال السبعين عاما الماضية.

ربما لا يكون الغذاء الرئيسي لمشاهدي السينما في الهند رفيعا بالمقاييس الغربية لأن صناعة السينما ما تزال تقدم أفلامها لجمهور غير متعلم في معظمه. ولكن حتى ضمن هذا السياق فإن الأفلام التي تنتج سنويا في مركزين من أكبر مراكز صناعة السينما في الهند، في مدراس وبومباي، لا ينقصها الفنيون المهرة ولا المخرجون وكتاب السيناريو الذين يمتلكون بعض الخيال والحس الاجتماعي. ولكن هناك بالطبع كثير جدا من الأفلام الرديئة.

على سبيل المثال لا يفهم دائما في الغرب أن تاريخ الغناء والرقص في السينما الهندية يُنظر إليه باحترام كبير في الهند، فالأغاني بوجه خاص يكتبها ويقدمها عدد من أفضل الموسيقيين في البلاد، وهي تتضمن بعض «الأفكار» الهامة ذات المغزى بالنسبة للهنود كما نجد في أفضل الأغاني الشعبية الموجودة في الأفلام الأمريكية.

وعادة ما يحتوي الفيلم الهندي الشعبي على استراحات موسيقية وغنائية تشمل بعض الإيحاءات السياسية والاجتماعية التي يستحيل أن تفلت من الرقيب إذا ما استخدمت بطريقة أخرى. وقد لعب هذا النوع من الثقافة الشعبية دورا بارزا في التعبير ببراعة ودقة، عما شهدته الهند

من تقدم متعرج في أعقاب التجربة الكولونيالية مما ترك آثارا سلبية على التجربة الديموقراطية فيها. ويمكن رؤية تاريخ الهند بالتأكيد في الافلام الشعبية (السائدة) بنفس الدرجة التي يمكن أن نلمسه في أفلام السينما الموازية التي يقودها سينمائيون من نوعية ساتيا جيتراي. الفارق الوحيد بين النوعين يتلخص في تعبير شائع يقول أن الأفلام المصنوعة على طريقة هوليوود تُصنع للفقراء في حين تُصنع أفلام السينما الموازية عن الفقراء.

ولكن الجمهور العريض يُقبل على أفلام النوعية الأولى بالطبع. ولا يشاهد الغرب إلا أفلام النوعية الثانية. وسيكون من الحماقة ان ننكر انه يمكننا معرفة الكثير عن الهند من خلال ثلاثية ساتيا جيتراي «عالم آبو» حتى ولو كان الكثير من الهنود يلاحظون فيها اشياء لا نلاحظها نحن، مثل ان معظم شخصيات اسرة «آبو» الريفية لم يقم بتمثيلها ممثلون من الفلاحين وانما من الطبقة الوسطى، وان جيتراي نفسه جاء من اسرة ارستقراطية ليست لها علاقة كبيرة بالطبقات الدنيا. ويرى بعض الهنود أن ساتيا جيتراي كان اكثر ثقة ودقة وهو يصور تفاصيل حياة اناس من الطبقة الوسطى من البنغال في افلام مثل «كالكوتا» و«ايام وليالي في الغابة» أو شخصيات من الطبقة العليا الارستقراطية مثل الاقطاعي الارستقراطي المسن في فيلمه المدهش «غرفة الموسيقى» (١٩٥٨).

ليس هناك شك في أننا يمكن أن نتعلم الكثير من الأشياء عن الهند من خلال أفلام ذلك الاستاذ الكبير رغم أنها جميعها تقريبا تنطق بلغة البنغال وتدور في ركن خاص جدا من شبه القارة الهندية الضخمة. وكان قد سبق جيتراي في اتجاهه المتميز، مخرج آخر عظيم هو رتفيك جاتاك ثم جاء المخرج ميرينال سن فتبعه، وهو أحد أكثر السينمائيين الهنود جرأة في النقد السياسي والاجتماعي في السينما الهندية منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وتتركز السينما الناطقة باللغة الهندية Hindi في بومباي وهي تمتلك ايضا عددا من المخرجين المتميزين، ربما كان أشهرهم في الغرب شيام بينيغال الذي تصور افلامه قضايا اجتماعية مثل فيلمي «انكور» Ankur (١٩٧٤) و«بوميكا» Bhumika (١٩٧٧). وقد عرضت افلامه في الغرب ربما اكثر مما عرضت في الهند نفسها.

وهذه هي المشكلة الحقيقية التي تعيشها السينما الموازية، فهي تحصل على دعم حكومي من خلال مؤسسة دعم السينما الوطنية أكثر مما تقدم الحكومة البريطانية لمخرجيها الموهوبين، لكن هذه الافلام تلاقي الترحيب في الخارج والاهمال في الداخل باستثناء ما تحظى به من ترحيب نقدي.

والاستثناء الوحيد هو في ولاية «كيرالا» الجنوبية التي تعيش فيها أكبر نسبة من المتعلمين في الهند. هنا تستطيع أفلام السينمائيين المتميزين الصمود في دور العرض بفضل إقبال الجمهور المثقف. وعلى كل من يريد رؤية صورة دقيقة للجنوب، بثقافته وتقاليده، أن يشاهد أفلام مخرجين مثل ادور غوبال كيريشنان وأرفينداان وشاجي، وهم ثلاثة مخرجين على مستوى رفيع من الخيال والمهارة. ويمكن القول ببساطة إن فيلمي «الجدران» The Walls لغوبال كيريشنان و«الميــلاد» The Birth لشاجي هما من أعظم الأفلام غير الأمريكية التي ظهرت في الثمانينيات.

والأمر المؤسف أن التوزيع السينمائي في الغرب يكاد يكون مغلقا على الأفلام الأمريكية، وبالتالي لا تجد أفلام من هذا النوع لها مكانا للعرض إلا من خلال التليفزيون البريطاني، ثم ربما تجد طريقها الى سوق الفيديو.

إن هذه الافلام تصور الهند كما هي في الحقيقة، لكنها لا تجعل كل أفلام السينما الهندية الشعبية أعمالا سخيفة، كما لا تقلل من قيمة أفلام مثل «النهر» لرينوار و«شكسبير حقا» لجيمس أيفوري و«شبح الهند» للوي مال.

ليس من الضروري أن تكون هنديا لكي تصنع فيلما هنديا جيدا. ولكن من الأفضل أن تكون هنديا، فسوف يساعدك هذا بالتأكيد!

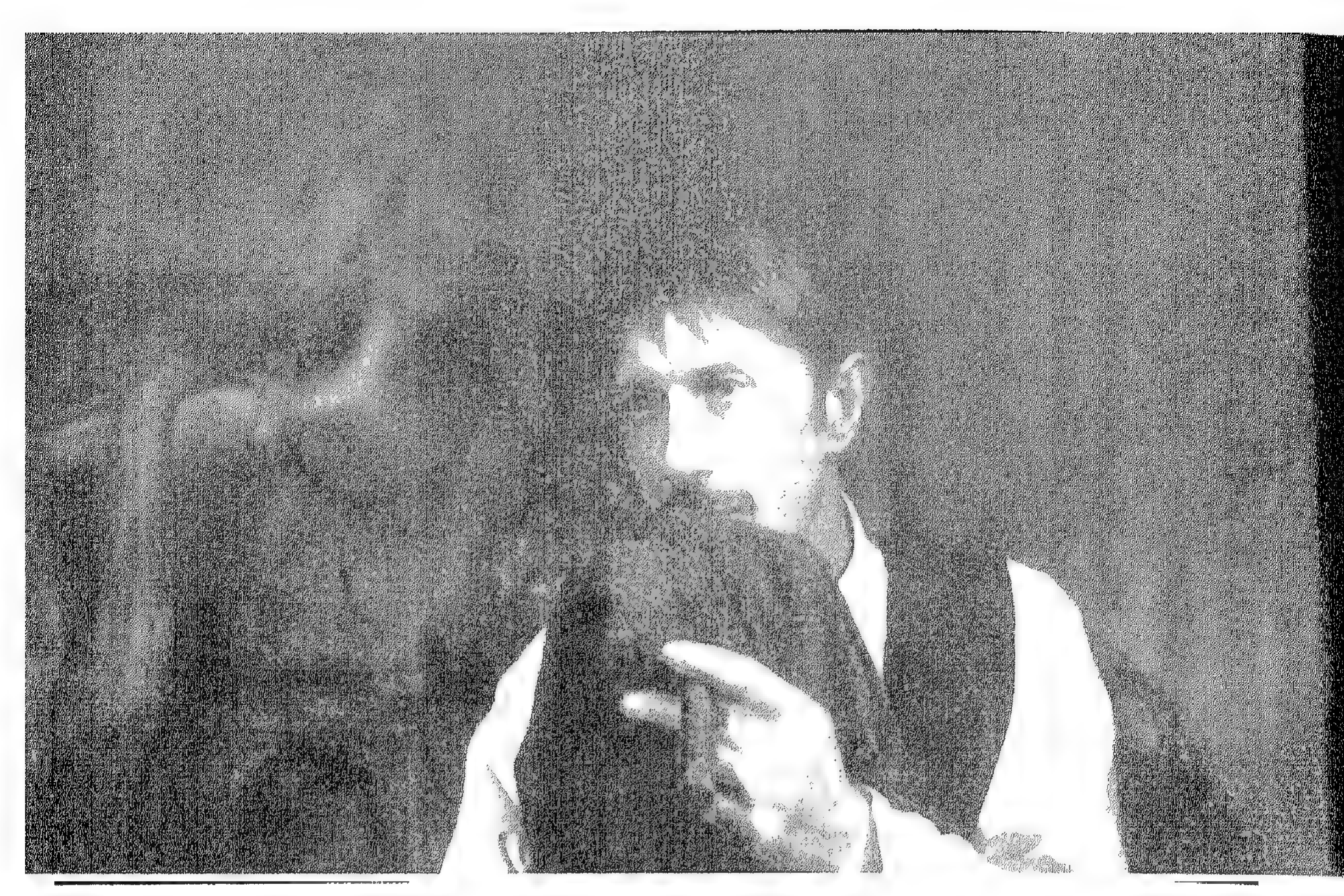
* مجلة «موفيز» Movies اكتوبر ١٩٩٢

6

جيوف أندرو

فان جوخ في السينما

الفنـــان: الأسطورة والفيلم والحيـــاة



«فان جوخ» لموريس بيالات

الفنان: الأسطورة والفيلم والحياة

أفلام كثيرة ظهرت عن الفنان التشكيلي الهولندي المشهور فنسنت فان جوخ، منها ما هو تسجيلي ومنها ما هو روائي. وإذا كانت السينما كفن بصري يتيح إمكانيات المشاهدة العريضة لجمهور كبير، إلا أن الملاحظ أنها لعبت دورا محدودا للغاية فى لفت أنظار عشاق الأعمال الفنية لفان جوخ، وفشلت معظم الأفلام التي ظهرت عنه في تحقيق ما حققه معرض واحد فقط للوحاته فى أوساط المهتمين بالفن التشكيلي. ترى كيف يمكن تفسير ذلك ؟

الملاحظ أن الأعمال الفنية الشهيرة لفان جوخ، وظروف إنتاجها، تتراجع عادة فى معظم الأفلام التي ظهرت عن الفنان الكبير إلى المرتبة الثانية، بينما تتصدر الواجهة، الحياة الشخصية للفنان، بملامحها الحزينة والمثيرة التي تجعل منها ملحمة مأساوية.

ويتعامل معظم السينمائيين مع لوحات فان جوخ باعتبارها مجرد مفاتيح لفهم شخصيته ورسوما إيضاحية لقصة حياته. وتتخذ طريقة رسم أشجار السرو المتلاصقة مثلا، رمزا للتعبير عن العاطفة المشبوبة الجامحة، بدلا من كونها تسجيلا موضوعيا لتأثير الرياح الشمالية الباردة في البيئة التي كان فان جوخ يرسم فيها.

ومن الممكن القول أن معظم الأفلام التي ظهرت عن فان جوخ تبنت الرؤية ذاتها، وإن بتنويعات مختلفة، من فيلم «التلهف للحياة» (١٩٥٦) لفنسنت مينيللي، إلى «فنسنت وثيو» (١٩٩٠) لروبرت أولتمان. والفيلمان أمريكيان بالمصادفة وحدها، لكن هناك أفلاما أخرى تواصلت فيها الأفكار على نحو يدعو للدهشة والتساؤل، مثل «فان جوخ» الذي أخرجه ألان رينيه، أحد رواد الموجة الجديدة الفرنسية عام ١٩٤٨، وأفلام أخرى أيضا استخدم فيها المزج بين الطابع التسجيلي والطابع الروائي، مثل «فنسنت الهولندي» (١٩٧٢) للمخرجة السويدية مايا زيترلنج، و«فنست» للاسترالي بول كوكس.

في فيلمه المصور بالأبيض والأسود، يركز آلان رينيه على لوحات الرسام، لكنه يعبر عن أزمة فان جوخ الشخصية في حياته، يحثه عن تحقيق الذات وعن الحب، من خلال العلاقة بين اللوحات والتحكم في الايقاع الذي يستخدمه في طريقة تعاقب اللقطات التي تصور اللوحات على الشاشة.

وربما يكون من أكثر الأفلام التي ركزت على لوحات فان جوخ ذلك الفيلم التسجيلي الذي عرض ضمن البرنامج الثقافي التعليمي «الجامعة المفتوحة»، من إنتاج التليفزيون البريطاني، بعنوان «آكلو البطاطس» (من إنتاج عام ١٩٨٣)، وفيه نجد اهتماما بالمضمون الاجتماعي التاريخي للوحات فان جوخ، إلى جانب الاهتمام بسيرة حياته الشخصية والمتاعب التي واجهها في حياته.

ومن بين الصعوبات التي يواجهها عادة السينمائيون الذي يريدون تحقيق أفلام عن فان جوخ أو عن غيره من كبار الفنانين التشكيليين، صعوبة الحصول على تصريح بتصوير الأعمال الفنية الأصلية لارتباطها بحقوق الملكية الفكرية وما إلى ذلك. وربما لا يدرك سوى قليل من المشاهدين أن ما يشاهدونه ليس في الحقيقة إلا نسخاً مقلدة للوحات الأصلية في الأفلام التي ظهرت عن فان

جوخ. لكن بعض اللوحات الأصلية ظهرت مرة واحدة فقط في فيلم «فنسنت»، لكن بعد أن تم مزجها باللوحات المقلدة. وعند تصوير فيلم «التلهف للحياة»، استخدم المخرج ٢٠٠ صورة فوتوغرافية ملونة وقام بتكبيرها إلى الحجم الحقيقي للوحات. وقد حصل عليها منتجو الفيلم من أستاذ أمريكي يقوم بتدريس الفن التشكيلي.

وفي فيلم «أحلام» للمخرج الياباني الكبير أكيرا كيروساوا، تدور احدى القصص الستة في الفيلم حول طالب ياباني يتفقد لوحات فان جوخ من خلال جولة له في أحد المعارض، لكنه يصل الي درجة من الامتزاج الكامل مع الأعمال الفنية لدرجة النفاذ داخلها والتجول بين البيئة الطبيعية التي صنع الفنان في اطارها لوحاته. هنا يعكس كيروساوا رؤيته الشخصية لعالم فان جوخ، ويمزج بين التصوير الحي المباشر للواقع الذي عاش فيه الفنان ونفذ فيه لوحاته وسط الطبيعة الريفية، وبين اللوحات نفسها. لكننا سرعان ما نكتشف أن اللوحات التي تظهر على الشاشة ليست سوى مجموعة من اللوحات المقلدة قام فنانون معاصرون بنسخها بشكل سريع عن لوحات فان جوخ الأصلية بغرض استخدامها في الفيلم.

ومن الممكن اعتبار فيلم «فنسنت وثيو» لروبرت التمان نسخة مصورة، ولكن بالحركة البطيئة، عن فيلم «اللهفة للحياة». فهناك مشاهد متطابقة في الفيلمين. لكن الفيلم الأول يتميز بتصويره صراحة للحالة الصحية المتدهورة لفان جوخ وما ألم به من أمراض في الفترة الأخيرة من حياته، وكذلك في تصوير معاناته من الناحية المالية وتأثير هذا النوع من المعاناة على الإبداع الفني. ويخصص الفيلم حيزا معقولا أيضا لتناول شخصية ثيو شقيق فان جوخ.

قام بدور فان جوخ في فيلم «اللهفة للحياة» كيرك دوجلاس. واقتضى منه ذلك التدرب على الرسم، وبوجه خاص على رسم الغربان التي تميز بعض لوحات فان جوخ، واستطاع بالتالي أن يتقمص الدور بطريقة جيدة وأن يقدم محاكاة أقرب إلى الدقة لطريقة فان جوخ في العمل. أما تيم روث الذي قام بالدور نفسه في فيلم «فنسنت وثيو»، فقد فشل في إقناع المشاهدين بأنه كان حقا يستخدم الفرشاة في الرسم!.

ركزت الأفلام التي ظهرت عن فان جوخ، أساسا على العناصر التي توفر محاكاة أقرب بقدر الإمكان إلى الدقة في الملابس والديكورات والماكياج، بحيث بدت لقطات الفيلم في أجوائها قريبة من أجواء لوحات الفنان، فالديكور الداخلي للحجرات مثلا صمم بحيث يشبه ما في اللوحات، والمناظر الريفية للطبيعة والفلاحين أثناء العمل، روعي فيها الاقتراب من طابع البيئة الريفية التي قضى فيها فان جوخ فترة من حياته، وكذلك المواقع الأخرى في المدينة. ويحرص السينمائيون علي تصوير أفلامهم في المواقع الطبيعية، فهل تكفي المطابقة الحرفية للمكان لكي نحصل على عمل سينمائي متميز عن فان جوخ؟

من ناحية أخرى، تساهم الأفلام في تعميق المغزى الأسطوري للشخصية بدلا من محاولة فهمها وتحليلها في ضوء مؤثرات العصر السياسية والاجتماعية والثقافية. فيلم «اللهفة للحياة» مثلا، يساهم في ترسيخ صورة فان جوخ الأسطورية، ويبقى الفنان في نهاية الأمر لغزا كما كان الأمر بالنسبة للمشاهدين قبل مشاهدتهم للفيلم. أما فيلم «فان جوخ أو الانتصار المزدوج» (١٩٨٩) - اخراج إبراهام سيجال - وهو من النوع التسجيلي، فإنه يحاول فك ألغاز تلك الأسطورة. والفيلم مكون من مشاهد متنوعة، في البداية هناك مزاد علني في نيويورك تباع فيه إحدى لوحات فان جوخ، ثم ننتقل إلى الاحتفال بالذكرى المئوية للفنان في المدن والقرى التي عاش فيها: أرليز، ثم سان ريمي وأوفير وأمستردام. وتتداخل هذه اللقطات مع لقطات أخرى تصور مقابلات حية مع سكان قرية أرليز، ثم مع طبيب يتحدث عن رأيه في الأمراض الخطيرة التي يقال أن فان جوخ كان يعاني منها، ثم مقابلة مع الممثل الأمريكي كيرك دوجلاس الذي يتحدث عن فهمه لدور فان جوخ كما أداه في فيلم «اللهفة للحياة»، ثم مقابلات أخرى مع عدد من الكتاب والفنانين الذين يسيطر عليهم «هاجس» فان جوخ. وعلى شريط الصوت نستمع إلى قراءة للمقالة الشهيرة لأرتو التي يقول فيها «لقد مات فان جوخ ضحية للمجتمع».

ويستخدم المخرج سيجال طريقة معينة في السرد حيث نرى مشهدا يعقبه جزء من مقابلة مع أحد الأشخاص، يعود إليها المخرج فيما بعد.. وما إلى ذلك. وهكذا تتداخل أجزاء الفيلم معا، ومع التطور في السرد، تبرز التناقضات الساخرة في حياة الشخصية. وعلى سبيل المثال فقد عاش فان جوخ ومات مهملا في الظل، ولم يجد في حياته اهتماما من نقاد الفن ولا من مؤسسات الدولة

الرسمية، فقد عاش حياة بائسة ومات فقيرا مغمورا، لكنه أصبح يتمتع حاليا بشهرة فائقة باعتباره نجما فوق العادة، وأصبحت لوحاته تعرض للبيع بعشرات الملايين من الدولارات، وتتنافس المؤسسات الرسمية في كل مكان على الاحتفاء به وتكريمه.

في المقابلة التي نراها في الفيلم مع كيرك دوجلاس، يتحدث دوجلاس عن مشاركته في الترويج لأسطورة فان جوخ فيقول إنه لا فضل له في تحويل الفنان إلى أسطورة بل يعود الفضل في هذا إلى العبقرية التي كان يتمتع بها. لكننا نرى في لقطة أخرى ساخرة، لوحة ضخمة لكيرك دوجلاس بملابس وماكياج الدور، معلقة في إحدى حانات بلدة أوفير.. ودجلاس يشبه فان جوخ إلى حد ما، لكن التعليق المقصود من وراء المقارنة هو إلى أي مدى يتداخل الأصل مع المقلد حتى في السينما مما يساهم في تضليل المتفرج. بدرجة ما. وبما أن كيرك دوجلاس يعتبر عند جمهور السينما الشاب، أكثر شهرة من فان جوخ، فان ما يبقى في النهاية هو دور دوجلاس في الفيلم، أي تتكرس الأسطورة بمعزل عن الفنان!

وربما كان هذا الفيلم هو الوحيد الذي تظهر فيه لوحات فان جوخ الأصلية في متحف أمستردام. لكن المخرج ينهي بها الفيلم لكي نكتشف أن اللوحات الأصلية متواضعة كثيرا في أحجامها وأقل بهرجة في ألوانها من البطاقات البريدية والشرائح الملونة التي تباع من أعمال الفنان في كل مكان.

ورغم أن هذا الفيلم يتميز بالذكاء في بنائه والاكتمال في كونه يقدم تقريراً مدهشا عن فان جوخ، فإن مما يعيبه الاكتفاء بالتقرير دون التحليل، والوصف بدلا من النقد. في الفيلم نرى على سبيل المثال مجموعة من الفنانين الذين لا يشغلهم شيء سوى التعيش على صنع لوحات شبيهة بلوحات فان جوخ، لكنهم لا يهتمون بالتعبير عن موقف فني في أعمالهم من الإنسان والواقع. ولاغبار على تصوير هذا في الفيلم، غير أن تقديم المخرج للفنانين يوحي بأنه يوجه تحية لجهودهم في الإبقاء على سحر الأسطورة بدلا من توجيه النقد للظاهرة الطفيلية.

ويتوقف المخرج كذلك طويلا عند ظاهرة الارتفاع الجنوني لأسعار لوحات فان جوخ في المزادات العلنية، لكنه يقف أمام تلك الظاهرة دون أن يقدم لها تفسيرا في إطار تناول ظاهرة تحول

أعمال الفن التشكيلي إلى تجارة كبيرة تفرغ القيمة الفنية للأعمال من محتواها وأهميتها في سياق تاريخ الفن. إننا نرى مثلا عشرات التجار يملأون قاعات المزادات، وهم يصيحون فرحا وسعادة كلما ارتفع سعر لوحة من اللوحات، لكننا لا نعرف لماذا يطلب منا المخرج أن ندهش لهذا السلوك. هنا يغيب نقد الأسس الأخلاقية في التعامل مع إبداعات فنان ميت من أجل الإثراء وتحقيق الثروة ومن دون أدنى مجهود حقيقي لمحاولة الفهم والتحليل.

وإذا كان فيلم سيجال قد ركز إلى حد ما، على أعمال فان جوخ وانشغل على أي حال بتقدير قيمتها، فقد تجاهل فيلم «فان جوخ»- إخراج الفرنسي موريس بيالات، وهو أحدث ما ظهر من أفلام عن الفنان، أعمال فان جوخ تماما اكتفاء بالتركيز على فترة يراها مجهولة في حياته، أي الأشهر الثلاثة الأخيرة من حياته قبل أن يموت، وهي الفترة التي قضاها الفنان في بلدة أوفير ـ سير ـ أواز في الريف الفرنسي، التي وصل اليها في أبريل عام ١٨٩٠، وظل مقيما فيها إلى حين وفاته في يوليو من العام نفسه.

يصور الفيلم كيف كان فان جوخ يقضي وقته في غرفته بالفندق المتواضع الذي نزل به في البلدة رافضا قبول ضيافة صديقه، وكيف تطورت علاقة الحب والكراهية بينه وبين الدكتور جوشيه، ثم كيف نمت قصة حب بينه وبين مرجريت ابنة جوشيه، والتي كانت تصغر فان جوخ بعشرين عاما تقريبا، وكيف كان شقيقه ثيو يشعر بالغيرة من تفوقه في العمل فقد كان ثيو نفسه رساما ولكن محدود الموهبة، وكيف قام الاثنان معا برحلة إلى باريس لقضاء الوقت في اللهو والمرح، قبل أن يعود فان جوخ مرة أخرى إلى متاعبه وهواجسه المرضية في عزلته الشاقة.

ويتميز هذا الفيلم بالمبالغات التي يقصد من ورائها الترويج للأسطورة الشخصية على حساب الفن نفسه والموهبة الابداعية، فما معنى أن يخترع المخرج بيالات قصة محاولة انتحار فان جوخ بإطلاق الرصاص على بطنه، وهي قصة غير مؤكدة حتى الآن.. بل وما معنى أن يصر على تقديم تفاصيل علاقته بالفتاة مرجريت على الرغم من اعتراف بيالات نفسه أنه عندما التقى مرجريت عام ١٩٥٣ سألها عن علاقتها المزعومة بالفنان فأنكرت تماما؟!

والغريب أيضا أن بيالات يتجاهل تماما العلاقة المشحونة والشهيرة بين فان جوخ والرسام الكبير جوجان، حتى يتفادى كما صرَّح، تكرار ما ركزت عليه أفلام أخرى.

والأمر المؤكد أن كل ما ظهر من أفلام عن الرسام العظيم يتضاءل في قيمته الفنية كثيرا عن أعمال فان جوخ، وإلا فكيف نفسر أن كل تلك الأفلام ليست أفضل ما أخرجه صناعها من ناحية، وليست حتى من الأعمال السينمائية التي دخلت تاريخ السينما كفن بصري للقرن العشرين من ناحية أخرى.. لكن هكذا الأحوال!

صحيفة «الجارديان» ٢٦ مارس ١٩٩٢

7

فيليب توماس

روبرت دي نيرو ..

ألف وجه لممثل واحد



روبرت دي نيرو ..
ألف وجه لممثل واحد

الخمسون.. هو العمر الذي يعتزل فيه عادة الملاكمون ولاعبو البيسبول، لكنه في الوقت نفسه العمر الذي يتطلع فيه رجال السياسة ورجال الأعمال إلى الحقبة التالية، يواجهون التحديات الكبرى. أما الممثلون فعلى نحو ما، يشعرون بمزيج من المشاعر المتضاربة وهم يجتازون هذا العمر. لا شك أن بعضهم يعرف بينما هو يسعى للاستمرار في العمل، إنّ جاري كوبر تألق في «قيظ الظهيرة» وهو في الخمسين من عمره، كذلك لعب ديريك بوجارد بطولة فيلم «الموت في فينيسيا» ولعب كاري جرانت بطولة فيلم هيتشكوك الشهير «امسك حرامي»!

ولكن ليس من الممكن أن نتخيل روبرت دي نيرو مرتديا قبعة راعي البقر (الكاوبوي) يقف في «عز الظهر» متعهدا بالدفاع عن بلدة لا تستحق، ولا يمكن رؤيته كذلك واقفا في وسط فينيسيا التي أحاط بها وباء الطاعون، وقد انهمرت الدموع من عينيه بفعل كلمات الموسيقار جوستاف مالر.

من النادر أن نعرف مقدار ما يبذله الممثل من جهد قبل أن يقوم بدوره. لقد درس دي نيرو كل صغيرة وكبيرة أثناء استعداده للقيام بدور المقامر في فيلم «المقامر» The Gambler الشهير من إخراج كاريل رايس عام ١٩٧٥. لكن الدور ذهب في نهاية الأمر إلى جيمس كان.. ثم كان انسحابه من دور البطولة في فيلم «الخفة غير المحتملة للوجود» متيحا الفرصة للممثل الشاب داني داي لويس الذي قام بالدور عام ١٩٨٨. ولعدة سنوات ظل هارفي كايتل يعاني من كون كل ما حصل عليه من أدوار، كان من «فضلات» دي نيرو، أي من الأدوار التي رفض دي نيرو القيام بها.

هناك الآن حديث عن إنتاج جزء رابع من فيلم «الأب الروحي» يعود فيه الزمن إلى الوراء، لمحاولة استكمال فترة شباب «دون كورليوني» أي عندما تحول روبرت دي نيرو إلى مارلون براندو. وإذا ما استمعت إلى ملخص قصة «عطر امرأة» فهل سترى في دور البطولة آل باتشينو أم روبرت دي نيرو؟ إن الدور يبدو مكتوبا خصيصا للأخير. والآن فإن الجديد هو أن دي نيرو مرشح للقيام بدور الرجل ـ المسخ في فيلم جديد عن فرانكنشتاين.

إن الممثلين العظام يبرزون من جوف الفوضى. ومعظم نجوم السينما هم شياطين تتناوبهم آمال مشوشة وإحساس بانعدام الأمان وانعدام القدرة على اتخاذ القرارات. لقد حصل آل باتشينو على جوائز عدة عن دوره في «عطر امرأة»، وتحقق له أخيرا ما كان دائما يريده، أي أن يصبح محبوبا، ليس فقط من طرف النقاد، بل من الجمهور أيضا. ورغم هذا، فإن هاجس حياته يتمثل في فيلم قصير أنتجه بنفسه، يحمله معه أينما ذهب، يعرضه لأصدقائه المقربين فقط. هو فيلم يحمل عنوان «البغيض المحلي» عن مسرحية لهيثكوت ويليامز. فالممثلون مخبولون، ومن الضروري أن يكونوا مجانين لكي يقوموا بما يقومون به.

إن مبررات شعور دي نيرو بالتوتر والقلق لا يصعب العثور عليها. إنه أحد أعظم الممثلين في عصرنا.. وسوف يخُلَّد إلى الأبد بفضل أفلام مثل «الشوارع الخلفية» و «الأب الروحي ـ الجزء الثاني» و «سائق التاكسي» و «نيويورك.. نيويورك» و «صائد الغزلان» و «الثور الهائج». دعونا نتوقف عند هذا الحد للحظة.

حصل دي نيرو على جائزتي أوسكار (عن «الأب الروحي» (الجزء الثاني) و«الثور الهائج») ورُشِّح لنيل الجائزة مرتين (عن «سائق التاكسي» و«صائد الغزلان»). لكن المفارقة هي أن أيا من أفلامه، لم يحقق نجاحا تجاريا على شكل «خبطة» كبرى في دور السينما لمجرد وجود اسمه في العناوين. لقد حقق «صائد الغزلان» و «الأب الروحي-الجرء الثاني» نجاحا تجاريا كبيرا، ولكن النجاح كان يعود أساسا إلى القصة المحكمة ومجموعة الممثلين. وكلما قام دي نيرو بدور جيد في فيلم من الأفلام، كان يلقى كل ما يحلم به من ترحيب من جانب النقاد السينمائيين.. أما من ناحية الجمهور، فالأمر يختلف: مجرد نجاح متواضع كما في حالة «سائق التاكسي» و «الثور الهائج».

ما هو السبب؟ إن ترافيس بيكل (بطل الفيلم الأول) أو جاك لاموتا (بطل الفيلم الثاني) لايمثلان الشخصية التي يحلم بها كل الناس.

هناك ممثلون يستمتعون طوال عشرين سنة، سواء ظهروا في أفلام جيدة أم رديئة، بحب الجمهور وإقباله. خذ مثالا على ذلك، جاك نيكلسون وروبرت ردفورد. إنهما ممثلان جيدان

بالتأكيد. قدما أفلاما ممتازة، ولكنهما استطاعا الاستحواذ على حب المشاهدين أساسا بفضل توفر نوع من الشفافية والدفء لديهما. إنهما يحبان أن يكونا محبوبين، ويعتقدان أنهما يستحقان الحب. يستطيع جاك نيكلسون أن يلعب دور القاتل المروع في «تألق» Shinning أو ضابط البحرية في «بضعة رجال طيبين» Few Good Men، ويستطيع تهديد الشخصيات الأخرى، ومضغ الحوار والقيام بالأداء المجنون المتطرف، ولكن لا شيء يهز المشاهدين دون سبب. إنهم فقط يعشقون قيام جاك بكل هذه الأشياء.

دي نيرو ليس كذلك، إنه لا يظهر في الإعلانات التليفزيونية يحذر المشاهدين من انقراض الطيور النادرة أو الأشجار أو تلوث البيئة (مثل ردفورد). وهو لا يترك كاميرات التليفزيون تتسلط عليه أثناء متابعته لمباريات كرة السلة (كما يفعل جاك نيكلسون). ومن النادر للغاية أن يوافق على إجراء المقابلات الصحافية معه. إنه لا يحب الظهور كشخصية عامة. وعندما يبتسم فإنه يجعلنا نشعر بنوع من عدم الارتياح. هنا ترى بالضبط حد السكين. بعد أكثر من عقدين من العمل الشاق في السينما، ظهر دي نيرو في فيلم أعيد إنتاجه هو فيلم «منطقة الرعب» Cape Fear دور ماكس كادي.. وهو دور يظهره متوحشا مريعا. وهنا تساءل المشاهدون: لماذا قبل دي نيرو القيام بدور كهذا.. هل هو بالفعل كذلك؟

ولا يحاول دي نيرو أن يفسر. ويقول المقربون منه أن التفسير أمر لا يخطر له على بال. إنه عادة شديد التكتم والسرية، وهو ما قد يعني أن عمله يحمل تهديدا بالخطر له اكثر مما يحمل بالنسبة لنا. وبالمقارنة يستطيع نيكلسون القيام بدور الشيطان المروع وهو يغمز بعينيه للمشاهدين وكأنه يقول: لا تقلقوا.. جاك يعرف أن هذا فظيع. إنه مجرد تمثيل يا أولاد»!

هناك لحظة ما في فيلم «الثور الهائج» The Raging Bull عندما ساعدنا الحاجة إلى دور على فهم الممثل. يقوم راي روبنسون بضرب «لاموتا» (دي نيرو) ضربا مبرحا، لكن الأخير لا يقبل أبدا الهزيمة أو استجداء شفقتنا. هناك نظرة نلمحها في عينيه تقول لنا: سوف لن أرضخ لك أبدا. هذا نوع من الرفض الهائل لدى الممثل. ولكنه قد يصبح أيضا من مؤشرات دماره الشخصي. لعدة سنوات، كان من الصعب للغاية التفكير في أي فيلم يقوم فيه دي روبرت نيرو بدور يستدعي شفقتنا. إن الذي جعل «سائق التاكسي» Taxi Driver عملا كبيرا، هو رفض دي نيرو أن يجعل

من شخصية ترافيس بيكل ببساطة وحشا أو روحا ضالة. ومع نهاية ذلك الفيلم الغامض، لا نعرف تماما ما إذا كان البطل مجنونا أم قديسا فقد حكمته ووقاره، أو معلقا ساخرا على الحلم الأمريكي!

إن خطورة «سائق التاكسي» تكمن في قدرته الخطابية. مباشرة بعد المذبحة نحن نعتقد جميعا أن ترافيس بيكل فقد حياته أو أنه سيقضي بقية عمره داخل السجن. غير أننا نفاجأ به يقود سيارته كالمعتاد، وحيدا كما كان دوما. هل هذه النهاية حقيقة أم حلما؟ رغم ذلك فالمرء يجيب بأن دي نيرو أصبح هو الفيلم ذاته، بوجهه كما يظهر في مرآة سيارة التاكسي. لا يوجد ممثل آخر يستطيع أن يكون بهذه القوة وهذا الضعف في آن واحد. هنا تلتحم القوة المثالية الأمريكية بالعنف، ويمكن الإحساس بتأثير ذلك، ليس فقط على الشاشة، وإنما في الشارع.

هل تخاطبني؟ هل تخاطبني؟ لا بد أن يكون الأمر كذلك.. فأنا الوحيد هنا».

في النصف الثاني من السبعينيات، اتخذ دي نيرو مسيرة مدهشة. لم يكن هناك فقط «سائق التاكسي» (١٩٧٦) ولكن القدرة المدهشة على دراسة شخصية مارلون براندو في «الأب الروحي» ثم تقديم صورة شابة لهذه الشخصية.. ثم كان المشروع الأهم بالنسبة له «صائد الغزلان» Deer Hunter (١٩٧٨) الذي كان يعتمد إلى حد كبير على قدرة دي نيرو على الإمساك بخيوط الأحداث والشخصيات. ثم كان «الثور الهائج» (١٩٨٠) الذي جعله يزيد من وزنه وينقصه كما لم يحدث من قبل في أي فيلم عن الرياضيين. لقد استطاع دي نيرو أن يزيد من وزنه ثم يتخلص من الزيادة، بطريقة تعكس انضباطا غير إنساني وعدم اكتراث بالنفس، قليلون من الممثلين يستطيعون ممارسة ذلك.

وقد عرف دي نيرو الفشل أيضا في تلك السنوات.. لقد ذهب إلى إيطاليا لكي يشارك في فيلم «١٩٠٠» مع المخرج برتولوتشي، ثم حاول القيام بدور المنتج اليهودي مونرو ستار في فيلم «التايكون الأخير» The Last Tycoon (١٩٧٦) وفقد الكثير من وزنه. ومع سكورسيزي قام ببطولة «نيويورك.. نيويورك» (١٩٧٧)، وعانى لكي يقنعنا بأنه عازف لآلة الساكسفون. وقد فشل هذا الفيلم في السوق، ولكنني أرى أن دي نيرو قدم فيه أعظم أدواره على الإطلاق.. دور جيمي دويل، الموسيقار الذي يتزوج المغنية (ليزا منيللي).. وهو رجل عبقري سواء في الموسيقى أو في الحب، لكنه سرعان ما يفقد اهتمامه بمجرد أن يحقق غرضه.

لم يسبق أن وجدت علاقة بين مخرج وممثل كتلك التي تأسست واستقرت بين سكورسيزي ودي نيرو. وقد بدا أن سكورسيزي غير قادر على منح ثقته لأي ممثل آخر للتعبير عن رؤيته. إنه يكثر من الكلام بقدر ما يكثر دي نيرو من التحفظ. وإذا كان دي نيرو قاسيا في داخله، فإن سكورسيزي رجل حساس طفولي مرح يحب أن يتخيل نفسه في صحبة الرفاق الطيبين. إن علاقتهما من الممكن أن تسفر عن أعظم إنجاز سينمائي بالنسبة لكل منهما. وهناك نقطة أخرى.. إنهما عندما يعملان معا في فيلم واحد، يكون من السهل ملاحظة أن أيا منهما لا يشعر بالراحة أو حتى يهتم بالنساء في الأفلام.

لقد جرب دي نيرو قصص الحب، لكن الأمور لم تتحسن. في فيلم «الوقـــوع في الحب» Falling in Love (١٩٨٥) فإن علاقته مع ميريل ستريب لا تبدو في بؤرة الاهتمام كما كانت علاقته الهامشية بها في فيلم «صائد الغزلان»، ولم يكن الأمر بأفضل منه مع جين فوندا في «ستانلي وأيريس» (١٩٩٠) أو مع أوماثي رمان في فيلمه الأحدث «كلب مسعور وغلوري» Mad Dog and Glory الممثلين الذين لا ينهزمون ربما كانوا غير صالحين لقصص الحب. لكن مهنة الممثل تظل عرضة للخطر دون مادة رئيسية. لقد رأينا في «نيويورك.. نيويورك» كيف يرتبط الحب بالفشل، وكان هناك خيط بسيط عن الخوف من الجنس في طيات الفيلم.. رجل ضائع يفضل التقاط العاهرات على إقامة علاقات عاطفية.

منذ «الثور الهائج» يمكن القول إن كلا من دي نيرو وسكورسيزي تدهور. الرجاء عدم إساءة الفهم. إن «ملك الكوميديا» (١٩٨٣) هو فيلم يصبح أكثر جاذبية مع مرور الوقت. ليس من الممكن أن يتوقف التفكير حول استمتاع المخرج والممثل أثناء العمل فيه. أما فيلم «رفاق طيبون» good feelahs فلا شك أن دي نيرو كان جيدا فيه، لكن أداء جوي بيشي طغى عليه. ثم جاء فيلم «منطقة الرعب» (١٩٩١) الذي حقق آمال سكورسيزي في تحقيق نجاح جماهيري كبير أخيرا.. لكنه ترك طعما مرا في الحلق.

هذا الفيلم بمثابة إعادة لفيلم قديم مما اقتضى تعديلات كثيرة. إنه يمتلئ بالعنف القذر المتعمد والمقصود. وأفضل مشهد فيه هو المشهد الإغوائي الطويل بين دي نيرو والفتاة المراهقة (جوليت لويس). إنه مشهد يكشف عن شخصية أكثر رقة تفهم هذه الفتاة وربما في ظروف أخرى

مغايرة، يمكن أن تكون شخصية شديدة الاختلاف.. تجذب الفتاة وتحظى بحبها واحترامها لولا أنها ابنة غريمه المحامي.

اليوم.. يمتلك دي نيرو شركة إنتاج، وهو شريك في مطعم يقع في جنوب نيويورك، والطلب عليه لا يزال موجودا برغم ما تأكد منذ فترة طويلة للموزعين، من أن اسمه ليس ضمانا للنجاح التجاري للفيلم. وهو يستعد حاليا للقيام بدور المسخ في فيلم «فرانكنشتاين» الذي سيخرجه كينيث برانا. في هذا الدور توجد بالتأكيد فرصة للإبداع والتفوق، فلم يكن الدور الذي كتبته ماري شيلي في روايتها الشهيرة، مكتوبا أصلا لبوريس كارلوف. وهل هناك شخصية أكثر شعورا بالوحدة من مخلوق فرانكنشتاين، الأمر الذي يجعله مناسبا تماما لدي نيرو.. وهل هناك دور يعكس أكثر منه إحساس الممثل بالعزلة!

* مجلة «إمباير» سبتمبر ١٩٩١

8

جون بيـــــري

جيم جارموش:
رجل الغموض

مغـــرم بمحطات القطـارات وغرف الفـنادق وأحاديث الغـــرباء

مغرم بمحطات القطارات
وغرف الفنادق
وأحاديث الغرباء

«أعتقد أن نهايتي ستكون في السجن بعد أن أقتل واحدا من المنتجين، فأنا لا أحب فكرة أن يلقي عليّ بعض رجال الأعمال من مديري مصانع إنتاج الملابس الداخلية للسيدات، دروسا في كيفية إخراج الأفلام».

هذا ما يقوله المخرج جيم جارموش الذي يعتبر أحد أبرز المخرجين الأمريكيين في الثمانينيات. وهو أيضا مخرج من السينمائيين المستقلين، أي أولئك الذين يصنعون أفلاما محدودة التكاليف خارج نطاق شركات هوليوود الكبيرة، لكنه يتمتع بالقدرة على صنع الأفلام بانتظام وتوزيعها عالميا دون حاجة لتقديم تنازلات لإرضاء شركات التوزيع. وقد نجح جارموش في إرساء معالم أسلوب سينمائي متميز من خلال أفلام مثل «أغرب من الفردوس» Stranger than Paradise و«يسقط بحكم القانون» Dowen by Law و«قطار الغموض» Mystery Train. وعند جارموش طريقة خاصة غريبة في إخراج الأفلام، فبدلا من البدء من مرحلة كتابة السيناريو، يفضل جارموش البدء من المرحلة الأخيرة، أي من اختيار الممثلين، وهم عادة من غير المحترفين، كما يعمل عن قرب مع الموسيقيين من أصدقائه الشخصيين، ثم يبدأ بعد ذلك في كتابة السيناريو ورسم الشخصيات بحيث تتوافق مع الممثلين الذين يختارهم. لكن تظل هذه هي المخطوطة الأولى للسيناريو، ففي المرحلة التالية يشترك الممثلون في العمل بالإضافة والتعديل وخلق مشاهد أخرى جديدة، ثم يعيد جارموش كتابة السيناريو إلى أن يصل إلى النسخة الأخيرة منه أي السيناريو الصالح للتصوير.

هذه الطريقة تتطلب عقليات متفتحة كثيرا، تقبل التعاون في إنتاج الفيلم أو تمويل إنتاجه، ولاشك أن جارموش كان موفقا للغاية بل ومحظوظا في أفلامه الثلاثة الأخيرة. فيلم «أغرب من الفردوس» مثلا تمكن من إخراجه بفضل كمية هائلة من الفيلم الخام (أبيض وأسود) أهداها له

صديقه المخرج والمنتج الألماني فيم فيندرز صاحب شركة «أفلام الطريق». أما أحدث أفلامه وهو فيلم «قطار الغموض»، فقد نجح في الحصول على تمويل له من شركة «جيه ڤي سي» J V C اليابانية. وعن هذه التجربة يقول جارموش: «لعدة سنوات كنت أعرف السيد هيرانا الذي أصبح فيما بعد المدير التنفيذي للشركة، وكان دائما يقول لي إنه يرغب في اقتحام مجال الإنتاج السينمائي غير أن المشكلة أن شركة «جيه ڤي سي» ليس لديها قسم لإنتاج الأفلام. وعندما انتهيت من كتابة السيناريو قمت باطلاعه عليه، فقال لي إن الشركة الآن على استعداد لإنتاج فيلم من هذا النوع. وحضر إلى نيويورك وكان العرض الذي تقدم به أكثر العروض قيمة، إضافة إلى أنه لم يشأ التدخل على الإطلاق في الفيلم أو القيام بتعليمي كيف أصنع الفيلم. لقد أراد فقط أن يدفع المال وأن ينتظر حتى يشاهد الفيلم عند عرضه. ولم يحدث أي تدخل من جانب الشركة فيما اعتبره من خصوصيات عملي. لقد منحوني فقط ثقتهم الكاملة. والحقيقة أن الشيء الوحيد الذي أراد المنتجون تغييره في فيلم «قطار الغموض» كان يتعلق بكون الشخصيتان اللتان تظهران في الجزء الأول من الفيلم يابانيتين. وكانت الشركة تخشى أن يعتقد الناس أن هذا تم بناء على ضغوط من الشركة اليابانية كشرط من شروط الإنتاج».

وكانت المفارقة أن جارموش كتب الدور للممثلة اليابانية الشابة يوكي كودو (١٨ سنة) التي سبق أن شاهدها في فيلم ياباني اسمه «حياة عائلية». يقول جارموش «لقد جعلني موقف رجال «جيه في سي» أحبهم أكثر وأتمنى لو أستطيع إنجاز فيلم آخر معهم.

يتكون فيلم «قطار الغموض» من ثلاث قصص تدور كلها في ليلة واحدة في مدينة ممفيس الأمريكية التي ولد ونشأ فيها الفيس بريسلي، ويتضمن هذا الفيلم كل العلامات المميزة لسينما جارموش: الحوار اللامنطقي والغريب، التكوينات المدهشة والنظرة التي تمتزج بطابع الخمسينيات مع طابع الفترة الحالية، حتى جارموش نفسه بشعره الرمادي وبذلته السوداء الفوضوية يمكن أن يبرز فجأة من بين أحشاء فيلمه، ولكنه يصر على أن شخصياته تعبر عن ذلك الحنين إلى فترة الخمسينيات، ليس فقط فيما يتعلق بالأزياء والموسيقى وما إلى ذلك، بل أكثر بكثير من هذه الأشياء.

يقول جارموش: «إذا ما تجولت في أرجاء أمريكا خارج المدن فسترى نفسك أمام بلد عتيق عفا عليه الدهر. إن معظم الأمريكيين (وهذا تعميم لذا ينبغي الحذر من هذا القول) يميلون حقا إلى الاعتقاد بأن أمريكا هي مركز الكون وأن أي بلد آخر هو بالضرورة ينتمي اقتصاديا إلى العالم الثالث. هناك إحساس بأن أمريكا توقفت عند القمة التي وصلت إليها في الخمسينيات، قمة إمبراطوريتها. وأحب أن أمنح أفلامي هذا النوع من انعدام الإحساس بالزمن رغم أن الأحاديث فيها تدور- في ذهني- في الزمن الحالي».

و«قطار الغموض» هو أول الأفلام التي يخرجها جارموش بالألوان. وقد قام بتصوير الفيلم روبي موللر، والملاحظ أن أسـلوب جارموش تطور كثيرا منذ تجربته في فيلم «أغرب من الفردوس» STRANGER THAN PARADISE الذي استخدم فيه اللقطة كمشهد مستقل يفصلها عن اللقطة التالية إطار أسود، ولكن بالمقارنة مع سائر مخرجي الثمانينيات في الولايات المتحدة لا يزال جارموش مخلصا للكاميرا الثابتة، وإن كان يقوم أحيانا بتحريكها للحصول على لقطات متابعة جانبية. وبالنسبة للقطات الطويلة يرى جارموش أن تلك هي أفضل وسيلة لمنح الممثلين الوقت الكافي للتعبير عن الموقف. ولكن أسلوب جارموش يتطلب كذلك من المتفرج اليقظة التامة طوال الوقت، فهو يستخدم المونتاج السريع وتعاقب اللقطات والحركة العصبية للكاميرا، وكلها أساليب سادت سينما هوليوود في الثمانينيات.

عن طول اللقطات يقول جارموش: «إذا ظل التكوين على الشاشة مدة طويلة فإنه يتخذ معنى آخر مختلفا تماما وتصبح التفاصيل داخل اللقطة شديدة الأهمية. أما في حالة اللقطة السريعة فإنك تحصل فقط على المعلومة الأساسية التي نريد توصيلها لك ثم تختفي اللقطة. إن هذا الأمر يشبه التجول السريع داخل متحف لمشاهدة مجموعات من اللوحات لمجرد الإحاطة بالحس الرئيسي في كل منها. ولكن إذا قضيت وقتا أطول أمام كل لوحة منها، فسوف تخرج بإحساس مختلف تماما عما يمنحه التكوين، وربما تؤثر فيك اللوحة أيضا عاطفيا».

في فيلم «قطار الغموض» يسأل أحدهم السائح الياباني عن سبب قيامه بالتقاط صور فوتوغرافية لغرفته بالفندق ولمحطة السكك الحديدية، فيجيب بقوله: «لأن تلك هي الأشياء التي يسهل نسيانها» وهذا شأن جارموش الذي يبدو مغرما بتسجيل أدق التفاصيل التي لا نجدها عادة

في الأفلام الأخرى. يفتتح فيلم «قطار الغموض» بمناقشة بين فتى وفتاة من اليابان وصلا إلى مدينة ممفيس وهما الآن يتناقشان حول أيهما أفضل: محطة السكك الحديدية في ممفيس أم في مدينة يوكوهاما اليابانية، ثم يتجادلان أيضا حول أيهما الأفضل: الفيس بريسلي أم كارل بيركنز. أما الجزء الأخير من الفيلم فقد أطلق عليه جارموش «مفقود في الفضاء» تحية للمسلسل الأمريكي الشهير بالاسم نفسه من الستينيات.

يتحدث جارموش عادة بجدية تامة عن أفلامه لدرجة أنك تنسى أحيانا أنه يصنع أفلاما كوميدية. لكنه يقول: «إنني لا أجلس وأفكر في اختراع النكات، لكنني أجمع الأشياء المضحكة التي أراها تحدث للناس أمامي طوال الوقت».

ومن بين الأشياء التي يبدو جارموش مولعا بها بوجه خاص، الطريقة التي ينطق بها الناس اللغة الإنجليزية وتؤدي إلى تشويه تلك اللغة مما قد يؤدي إلى سوء الفهم عندما يتحدثها الأجانب. والطريف أن جارموش كان يقوم خلال مراهقته بترجمة الشعر من لغات لا يفهمها، واليوم يقوم بإدخال الكثير من الشخصيات التي لا تفهم الإنجليزية إلى أفلامه.

عن هذا يقول جارموش: «إنني أحب الأخطاء التي يرتكبها الناس وهم يعبرون عن أنفسهم. إنهم يمنحونك إحساسا عميقا بالشخصية أفضل كثيرا مما لو كانوا يتحدثون الإنجليزية بطلاقة. إن هذا جزء من شخصياتهم فالأخطاء عادة أكثر إثارة للاهتمام من الأداء الصحيح. وكان فيلم «يسقط بحكم القانون» يدور أساسا عن هذه المفارقة. إن درجة إجادة البطل «بوب» للإنجليزية ضعيفة للغاية، ورغم ذلك فإن بإمكانه التحدث مع الشخصيات الأمريكية والتفاهم معها أكثر مما تتفاهم هي مع بعضها البعض».

في قلب أفلام جارموش توجد دائما المفارقة بين دراسته الدقيقة لكل شيء له علاقة بأسلوب الإخراج والتصوير وبين مستوى «الهواية» بل والارتجال الذي يعترف به، وهو ما يتبدى أحيانا في الحوار التلقائي المرتجل بين الشخصيات أو في طريقة الأداء والحركة. ويؤكد جارموش هذا عندما يقول إن أفلامه تأتي في النهاية مختلفة تماما عما خطط له في البداية.

يقول جارموش: «ليس من الممكن أبدا أن يكون الفيلم مثاليا. إنني إذا ما قمت بالتخطيط لكل شيء مسبقا فسوف يبدو الفيلم ميتا وسأفقد حماسي له أثناء التصوير. ولذا ورغم أن أفلامي

محدودة التكاليف، لم يسبق أن كتبت القصة الكاملة للفيلم مسبقا. وينطبق الأمر نفسه على فكرة الاستعانة بكاميرا فيديو مركبة فوق الكاميرا السينمائية بغرض العودة لمشاهدة ما صورته بين لحظة وأخرى. هذا الأسلوب لن ألجأ إليه أبدا. فإذا ما إستخدمت هذا الأسلوب فسوف أجد نفسي أجلس في استرخاء وأترك الآخرين يخرجون المشهد لأنني أعرف أنني أستطيع العودة إليه ومشاهدته بعد دقيقة ويمكنني تصحيح أي شيء فيه. إذن لا داعي لأن أكون منتبها. وبهذه الطريقة سأفقد السيطرة على الفيلم تماما».

بعد العمل في إخراج أربعة أفلام روائية طويلة يرى جارموش إنه لا يزال يتعلم ويبحث عن الأسلوب. وربما توصل إلى أسلوب جديد في الفيلم القادم. أما عن العمل في هوليوود فإنه يقول: «لا أستطيع أن أرى نفسي مخرجا مستأجرا في هوليوود. إنني أتلقى الكثير من العروض ولكنني أتساءل أحيانا ما إذا كان هؤلاء المنتجون الذين يتصلون بي قد شاهدوا أفلامي حقا أم أنهم قرأوا فقط اسمي في مجلة «فارايتي».

مجلة «٢٠/٢٠» عدد ديسمبر ١٩٨٩

9

بيتر جريناواي

منهج خاص في الجنـــون

منهـــج خاص
في الجنـــــون

يقول جون جيلجود «ذات يوم اتصل بي بيتر جريناواي يطلب مني العمل معه لمدة ثلاثة أو أربعة أيام في فيلم تليفزيوني من إخراجه عن رواية «الجحيم» لدانتي. وكنت دائما من المعجبين بفيلم جريناواي «عقد الرسام The Draughtsman's Contract وسارت الأمور بيننا على ما يرام. وذات يوم، بينما كنا نتاول طعام الغذاء معا قلت له إنني كنت دائما أحلم بعمل فيلم عن مسرحية «العاصفة» لشكسبير. وبعد نحو ستة أسابيع بعث جريناواي إليّ بمخطوطة سيناريو تفصيلي عن المسرحية بدا لي عظيما جدا، ثم التقينا مرة أخرى ووجدته يطلب مني تمثيل كل الأدوار في المسرحية. وكان رد فعلي الأول أنه لابد أن يكون مجنونا».

وأخيرا جاء فيلم «كتب بروسبيرو» أحدث أفلام جريناواي الروائية. وكان الفيلم الذي سبقه بنحو عامين هو فيلم «الطاهي واللص وزوجته وعشيقها» فيلما قاسيا وصادما وزاعقا جدا، قام بأدوار البطولة فيه مايكل جامبون وهيلين ميرين وآلان هوارد. وكان جامبون يحشر الطعام حشرا في معدته، وأرغمت هيلين ميرين على حشر الطعام في فمها، وطهيت جثة هوارد لكي يأكلها اللص. أما جريناواي نفسه فهو رجل بسيط ومتواضع ويتمتع بصحة جيدة ويأكل جيدا.

وبقيام السير جون جيلجود بكل الأدوار الرئيسية في الفيلم الجديد، ومشاركة وليم شكسبير كتابة السيناريو، قد يرسّخ الفيلم اسم هذا المخرج البريطاني الممتلئ بالحيوية في وطنه. ولكن ليس من المحتمل أن يجذب الفيلم إلا نسبة بسيطة من المشاهدين من بين أولئك الذين لا تعني السينما عندهم سوى «رامبو» و«رغبة الموت» وما إلى ذلك.

ومنذ فيلم «عقد الرسام» (١٩٨٢) الذي يروي قصة موجزة عن جريمة قتل تقع في منزل تحيط به حدائق غنّاء في القرن الثامن عشر، ظلت أفلام جريناواي تكافح من أجل الثور على جمهور لها في بريطانيا، في حين تحولت أفلامه في فرنسا إلى أيقونات عند عشاق السينما الرفيعة، وكذلك

الأمر في ألمانيا واليابان والدول الإسكندنافية، وحققت أرباحا ونالت جوائز. وربما لا يكون هذا غريبا، فأفلام جريناواي التي تعتمد على أفكار دقيقة مدروسة، هي أكثر قربا من روح الفن السينمائي الأوروبي في الستينيات من علاقتها بالتيار العريض في السينما البريطانية. فأفلام جريناواي لا تروي قصصا، فهو يعتمد على قصص مشوقة عن الجرائم، يقوم بتشريحها ثم يعيد لصقها معا في أشكال غير شائقة. وإذا كان ديفيد لين هو تشارلز ديكنز السينما البريطانية، فيمكن القول إن بيتر جريناواي هو جيمس جويس هذه السينما.

جريناواي الذي قال لكاثلين تيتان ذات مرة إنه لا يحب مشاهدة الأفلام وإنه يفضل العمل في الاستديو وغرفة المونتاج على التصوير الخارجي في المواقع الطبيعية، هو كاتب يتلاعب بشخصياته كما لو كانت مجرد دمى. وتبلغ غرابة سيناريوهاته درجة من الشذوذ لا نظير لها. لذلك فقد وجه النقاد إليه الكثير من الاتهامات: من معاداة المرأة إلى كراهية الجنس البشري بشكل عام، مرورا بأشياء مثل ثقل الظل والقسوة الموغلة في التطرف والشذوذ. ومن بين ما يظهر في فيلمه «الطاهي واللص وزوجته وعشيقها» مناظر لتعذيب الأطفال، وممارسة الجنس في دورات المياه، والدماء التي تتدفق بغزارة، إضافة إلى البول واللعاب والسائل المنوي والبراز.

بعض النقاد المحافظين شوهدوا وهم يغادرون قاعة العرض الخاص للفيلم وهم يشعرون بآلام في أمعائهم. وزملاؤه من السينمائيين البريطانيين، من ديريك جارمان إلي آلان باركر، كانوا دائما يوجهون له النقد القاسي. وقد قال آلان باركر إنه سيأخذ أبناءه ويرحل إلى الخارج إذا ما أخرج جريناواي فيلما آخر بعد فيلم «عقد الرسام». لكن جريناواي أخرج بعد ذلك خمسة أفلام أخرى ولم يرحل باركر.

ولا يبدو أن جريناواي يبالي بالنقد، بل يبدو مستغرقا تماما في عالمه الخاص، مستمرا في صنع أفلامه المليئة بالهواجس بميزانيات ضئيلة (لم يتكلف فيلم من أفلامه الأربعة الأخيرة أكثر من مليوني جنيه). وفي الإشارة إلى عبقريته يقال عادة إن أفلامه لا تعني شيئا إلا عنده وحده. وقد جعل جريناواي من نفسه مخرجا غير شعبي عن طريق التفكير الصريح بطريقة يعتقد الإنجليز أنها طريقة زائفة، في حين يهيم الفرنسيون بها. وهو يقول: «إنني لست مخرجا سينمائيا، ولكنني رسام

سينمائي». ويبدو أنه أدار ظهره أيضا لصناعة السينما البريطانية (أفلامه الأولى كانت من إنتاج القناة الرابعة التليفزيونية، وفيلم «كتب بروسبيرو» من إنتاج شركات هولندية وفرنسية). وهو يرى أن ولع الإنجليز بالقصة الجيدة يكرس سينما لا تثير الاهتمام، ويقول: إن السينما البريطانية سينما باروكية.. إنها امتداد للتليفزيون.

من ناحية الذوق تقول النظرة السطحية لأفلام جريناواي إنها ليست أفلاما بريطانية، ولكن الحقيقة أنها لا يمكن أن تكون بريطانية أكثر مما هي بالفعل.. ببنائها وبالهواجس العديدة التي تمتلئ بها من تلك الهواجس الشائعة عند الإنجليز، مثل الولع بالأرقام والقوائم والكتالوجات والمعلومات الغريبة المستمدة من الموسوعات والكتب القديمة، والولع بالمعمار الكلاسيكي وتحنيط الحيوانات وبالملابس ذات التصميمات الفنية المتطرفة.

وحسب ما يقول الموسيقار مايكل نيمان الذي كتب موسيقى الستة عشر فيلما التي أخرجها جريناواي وصديقه المقرب منذ خمسة وعشرين عاما، فإن هاجس جريناواي بالأرقام والأبعاد والتواريخ والأسماء والفصائل والأنواع الحيوانية، هو تطوير رفيع لهواية رصد القطارات. يقول نيمان: «كنت مغرما في طفولتي برصد أرقام القطارات والحافلات العامة، وإذا لم يكن جريناواي قد فعل ذلك أيضا فلا شك أنه قد بدأ يفعل».

أما جريناواي فيعتقد أن الأمر جاء من والده الذي كان يتاجر في العقارات وكان يهوى جمع الموسوعات والتنقيب عن الحقائق. وكانت أمه معلمة، وظل ابنها تعليميا في محادثاته. وهو عندما يتحدث عن أفلامه تراه يعدها على أصابعه.

ولد بيتر جريناواي في نيوبورت بمقاطعة ويلز عام ١٩٤٢، وسرعان ما انتقلت أسرته للإقامة في شينجفورد بمقاطعة إسيكس (جنوب إنجلترا). وبعد أن أكمل دراسته في المدارس العامة، درس الرسم في كلية الفنون بشمال لندن. وهو يعتبر نفسه رساما سيئا، ولكن يتضح من كتابه «أوراق» أنه فنان موهوب ومصمم مدهش يبتكر أشكالا وتنويعات مثيرة في تنوع أساليبها البصرية.

كان دافعه إلى التحول من مجال التصميم الفني للسينما فيلم «الختم السابع» لإنجمار برجمان، لكن الأمر أقتضى مرور أحد عشر عاما إلى أن أصبح مخرجا سينمائيا، فقد قضى تلك

السنوات في العمل في المونتاج لحساب معهد الفيلم البريطاني. وخلال تلك الفترة أخرج عدداً من الأفلام التجريبية القصيرة ليس من بينها فيلم متميز، لكنه يقول مثلا عن فيلمه «ملامح رأسية: إعادة» إنه جمع فيه وقام بتوصيل لقطات لأشياء مثل أعمدة التليفون والتليغراف والأقطاب الكهربائية وجذوع الأشجار، وأعاد ترتيبها وتنسيقها معا على خلفية للقطات للمناظر الطبيعية.

ساعدته القناة الرابعة في الانتقال للشاشة الكبيرة عندما أنتجت فيلمه الروائي الأول «عقد الرسام» الذي اعتبره أحد النقاد فيلما عن الحدائق والموت، ثم أتبعه بفيلم «حديقة الحيوانات» (أو «حرف: زد وحرفان: أوه») عن الحيوانات والموت، ثم «بطن المعماري» The Belly of an Architect عن مهندس معماري موشك على الموت، ثم «الغرق بالأرقام» Drowning by Numbers عن الألعاب والموت، ثم «الطاهي واللص وزوجته وعشيقها» The Cook, The Theif, His Wife and Her Lover عن الأكل والموت.

وإذا كان «بطن المعماري» هو أول فيلم لجريناواي مع ممثلين معروفين (لعب بريان دنهي دور المهندس المعماري المسكون بهاجس الموت من جراء سرطان المعدة تماما كما وقع لوالدي جريناواي) فقد أقنع فيلم «الطاهي واللص وزوجته وعشيقها» النقاد المعادين لجريناواي بتغيير موقفهم منه، فقد كتب أحدهم يقول: «لاشك أن جريناواي ابتلع عقار العبقرية، فهذا الفيلم يجعل العلاقة بين «عقد الرسام» و«الغرق بالأرقام» تماما كالعلاقة بين «الملك لير» و«لاسي تعود إلى الدار»!

كانت علاقة النقاد بجريناواي دائما علاقة مشحونة. وعندما ذهب إليه صحفي يريد إجراء حديث صحفي معه قال له جريناواي: دعني أولا أستعيد ما كتبته عني في الماضي لكي أرى إذا كان ينبغي أن أقرصك في أذنك!

لكن هذا كان مجرد انفعال، فجريناواي بوجه عام شخص مهذب مرح خفيض الصوت، يعيش حياة عائلية هادئة في غرب لندن مع ابنته وزوجته (التي تصنع التحف الخزفية). وتتناقض شخصية جريناواي بالتالي مع المشاعر الجامحة التي تظهر في أفلامه.

ومن ناحية أخرى يبدو جريناواي إنجليزيا كاحدى شخصيات أفلام شركة «هامر» التي تخصصت في إنتاج أفلام الرعب. وربما كان أقرب في شكله إلى الممثل بيتر كوشينج ولكن أكثر شبابا. وهو يبدو في ملابسه الصوفية ودرَّاجته التي يتجول بها في غرب لندن، مثل راهب تسيطر عليه أفكار غامضة متشددة.

من وراء ظهره لا يوجد شيء سيئ يقوله عنه الممثلون الذين يعملون معه. وباستثناء بريان دنهي وجون جيلجود، تتعرض أدوار الممثلين في أفلامه للمونتاج الدقيق.

بعد أن شاهد الممثل أنطوني هيجنز فيلم «عقد الرسام» للمرة الأولى قال: «حسن.. إنه فيلم جيد جدا.. ولكن أين أنا يا بيتر؟». غير أن ما يحبه ممثلون وممثلات مثل جيلجود وجامبون وهيلين ميرين وبريان دنهي في جريناواي هو تحديده القاطع ودقته.

تقول جوليت ستيفنسون التي قامت مؤخرا بأدوار ثلاث نساء يشترك جميعهن في اسم «سيس» في فيلم «الغرق بالأرقام» : إنه يعرف جيدا ما يريده.. ولا يحتاج المرء أبدا إلى تملق ذاته، فهو يثق في نفسه كثيرا، منفتح بطريقة مدهشة على الأفكار التي تأتي من الممثلين. وهو يحب المرأة ويفهمها رغم عدم وضوح ذلك على الشاشة. لم أره قط يفقد أعصابه، وهو لا يمارس استعراض القوة أبدا. بيتر موسوس بالتأكيد، ولكن هذا يرجع إلى رغبته في تفادي الوقوع في الوسطية وليس نتيجة لتصورات غريبة.

وتقول هيلين ميرين: «يتمتع بيتر بعيني رسام. وهو يمنحك ثقة كبيرة في نفسك لأنه يستطيع أن يقول لك بالضبط ما يريده». ووجد بريان دنهي أنه «لبق إلى حد كبير». ويقول صديق قديم له: «يعتقد الناس أن بيتر مثقف يفتقد إلى روح المرح وأنه يبدو في أفلامه جادا وصعبا. وهذا غير صحيح، فهو دائم المرح والضحك، وأكثر مرحا بكثير مما يعتقد الآخرون. إنه ليس أستاذا من أساتذة أوكسبريدج».

ولكن هل هناك لمسة متعالية في أفلامه؟

يجيب صديق له قائلا: «هو من النوع الذي لا يسعده أن يوصي شخصاً مثل باري نورمان (مذيع برنامج تليفزيوني شعبي عن أفلام الأسبوع- المترجم) الجمهور بمشاهدة أفلامه!

لقد قال جريناواي ذات مرة: «يأتي أحيانا وقت أثناء تصوير الفيلم يجب أن أتدخل في مسار الأشياء بدرجة كبيرة».

وقد نجح جريناواي تدريجيا في سحب عالمه السينمائي إلى الاستديو وإلى مملكة «صندوق الرسم» الذي يسمح له بتلوين أفلامه. وهو يمتلك عالما خاصا أكثر من أي مخرج بريطاني آخر. ورغم كرمه البالغ الذي يجعله يذكر في عناوين أفلامه أسماء كل العاملين الذين تعاونوا معه، فإنك تلمح لديه رغبة في القيام بكل شيء بمفرده.

وفيلم «كتب بروسبيرو» هو أكثر أفلام جريناواي تحكما ورؤية بصرية حتى الآن. والمزج بين كلمات شكسبير وصوت جيلجود وأجواء «الحدوتة» يجعل منه «بانتوميم» للكبار.

هناك بالتأكيد منهج خاص في جنون بيتر جريناواي.

بورتوريه لفنان بدون توقيع في جريدة «الإندبندنت» عدد ٢٤ أغسطس ١٩٩١

10

سير جون جيلجود

حياتي مع بروسبيرو

أنـــــا وشكســــبير وبيتر جريناواي



جون جيلجود مع المخرج بيتر جريناواي أثناء تصوير بروسبيرو

أنا وشكسبير وبيتر جريناواي

نصحني كوميسار جيفسكي قبل فترة طويلة بأهمية أن أقوم بتمثيل دور «بروسبيرو»، وكنت في ذلك الوقت أبدو مثل دانتي، بدون لحية، وكنت قد قمت بالدور على مسرح «أولدفيك» لكنني لم أكرر التجربة.

وفي العرض الذي أنتجه بيتر بروك لمسرحية «العاصفة» The Tempest قمت بتجسيد شخصية «بروسبيرو» كما لو كنت أتقمص شخصية «الجريكو» (النحات اليوناني الشهير - المترجم) بشعره القصير جدا. وكنت أظهر عاريا حتى وسطي، وكانت ساقاي أيضا عاريتين. وطلب مني المخرج بيتر هول أن أبدو مثل دكتور «دي» الكيميائي من العصر الإليزابيثي، وأقنعني بأن أضع لحية وأرتدي نظارات وأردية فضفاضة إلى أن أصبحت أشعر بثقة شديدة، وكان هذا مناسبا على نحو ما لشخصية بروسبيرو، لكنني أردت تقديمه كرجل عاش لسنوات طويلة مع الطبيعة.

كان لدى كل من بيتر بروك وبيتر هول تصوران مختلفان تماما لنهاية المسرحية. كان بروك

مثلا يرى أن بروسبيرو يجب أن يعود إلى دوقيته في النهاية كإله. أما بيتر هول فكان رأيه أن شكسبير قصد أن يجعل بروسبيرو تائها متشككا، مترددا جدا في استعادة دوقيته، وهو يعود إليها أخيراً يائسا ويدرك أن لا شيء قابل للخلاص مع بارقة أمل ضعيف تتمثل في الشبان الذين يقومون بالمهمة الأخيرة اليائسة. ولم أكن أتفق تماما مع تلك الرؤية، لكني رأيت أنها قد تصلح إذا ما استطعت تقديم الشخصية بطريقة أخرى مع المحافظة على ذلك التصور.

وكانت جلين ويكهام، أستاذة الأدب في جامعة بريستول، ترى أن شكسبير كتب المسرحية لكي يمتدح الملك جيمس الأول بعد نجاحه في توحيد مملكتي إنجلترا واسكتلندا، وأن شخصية «أيريس» في المسرحية، ترمز في الحقيقة إلى الملكة إليزابيث، بينما ترمز شخصية «جونو» إلى الدنماركية «آن» زوجة الملك جيمس. ولأني كنت أعرف كاتدرائية ويستمنستر منذ أن كنت تلميذا هناك، فقد كنت أعرف أن هناك مَعلَمين تاريخيين في كنيسة هنري السابع. فعندما تولى جيمس العرش ووحّد مملكتي إنجلترا واسكتلندا، قام بإخراج جثة أمه من القبر وأعادها إلى لندن تحت أضواء الشموع حيث دفنت في كنيسة مجاورة لمقبرة هنري السابع. وفي كنيسة مشابهة على الناحية الأخرى أقام مقبرة الملكة إليزابيث. وتعتقد ويكهام أن «أرييل» صعدت إلى السماء على طريقة يوحنا المعمدان لكي تُعدَّ لتأليه بروسبيرو (الملك جيمس)، وأن هذا يبرر الملابس الفاخرة والأبهة الملكية في نهاية المسرحية وهي ما برزت في إخراج بيتر بروك، في حين كانت فكرة بيتر هول في إبراز شخصية الكاتب العجوز (بروسبيرو) وتصوير هواجسه وشكوكه كلما تقدم به العمر، هي الوجه الآخر من العملة. وقد وجدت الفكرتين جذابتين للغاية ولم أستطع المفاضلة بينهما.

أما دور «كاليبان» فهو دور صعب. وقد تألق رالف ريتشاردسون في أدائه البارز لدور كاليبان على مسرح أولدفيك عام ١٩٣١ (وهي المرة الأولى التي عملنا فيها معا) ونجح تماما في الجمع بين الملامح الكوميدية والجوانب المَرَضية في الشخصية. لقد شاهدت ذات مرة ممثلا عجوزا يدعى لويس كالفيرت يقوم بدور كاليبان، وكان يرتدي جلد حيوان ويسير على أربع مما جعله يبدو لو كان دبا في مسرح البانتومايم. وكان شيئا سخيفا جدا. واعتاد السير فرانك بنسون وهو يؤدي الدور، أن يتدلى من شجرة ويضع سمكة في فمه، وكان المخرج بيرهوم تراي يقدم في نهاية

المسرحية لوحة (تابلوه) نرى فيها «كاليبان» وقد تُرك وحيدا بائسا في الجزيرة مستندا إلى منحدر صخري بينما تبحر السفينة عن بعد.

في كل مرة مثلت فيها شخصية بروسبيرو لم أتطلع إلى شخصية أريل. لقد كان دائما ورائي أو فوقي وكنت أراه فقط بعقلي. ورغم أنه كان لدي مخزون جيد من هذا الخيال عن هذه الشخصية إلا أنني لأسباب عديدة لم أستطع استخدام مخزوني هذا من الخيال في فيلم بيتر جريناواي «كتب بروسبيرو» Prospero's Books ولذا حاولت نسيان تلك الشخصية تماما. في هذا الفيلم كان يتعين علي ارتداء عباءات ثقيلة وغطاء للرأس. ولكن هذه لم تكن نفس العقبة التي واجهتها مع العباءة الهائلة التي صممها لي جون بيري عام ١٩٧٤ والتي كان علي أن ألفها بنفسي حول كتفي قبل أداء المشهد.

لقد كنت دائما أطمح إلى تصوير مسرحية «العاصفة» سينمائيا ولكني لم أجد مخرجا يستطيع إخراجها إلى أن قابلت بيتر جريناواي، وكنت مفتونا بأفلامه خصوصا «عقد الرسام» الذي شاهدته مرتين أو ثلاث مرات. لقد كان شخصية جديدة تماما. ويمكن الإحساس بذلك من خلال الطريقة التي يصور بها أفلامه واستخدامه للممثلين فيها.

لم تكن لقاءاتي بمخرجي السينما سهلة. لقد حاولت ذات مرة مخاطبة أكيرا كيروساوا لكنه لم يستجب قط. وتفضل جيورجيو ستريللر الذي يدير عدة مسارح في ميلانو يخرج فيها مسرحيات وأوبراته، بإعطائي شريطا سجل عليه مسرحية «العاصفة» التي أخرجها للتليفزيون. وقد أعجبتني كثيرا جدا، ورغم أنه لم يكن يمانع في إخراجها للسينما فإنه لم يكن يتكلم الإنجليزية وأعتقد أنه كان يفضل العمل مع ممثلين يعرفهم. وقد تحدثت مع آلان رينيه عن المسرحية وكذلك مع عدد من مخرجي السينما الذين عملت معهم، ولكني لم أجد أحدا يهتم بالفكرة. وكنت أرى دائما أن من الأفضل الاستعانة بمخرج إنجليزي، ربما بيتر بروك. ولكني أعتقد أنه جيد في المسرح وليس في السينما (رغم أن فيلمه عن الملك لير لم ينل ما يستحقه) وهو يعمل حاليا مع فرقته الخاصة فقط. وقد كتبت إلى إنجمار برجمان ورجوته أن يأتي ويتكلم معي لكنه رفض أيضا. ويبدو أنه رجل خاص جدا، لا يعمل إلا مع أناس يعرفهم جيدا لكني أحببت كثيرا فيلمه «الناي السحري» وكنت أعتقد أنه الرجل الذي يستطيع أن يمنح «العاصفة» المستوى الذي تستحقه. وقال لي بنيامين

بريتين الذي تحدثت معه كثيرا عن أفكاري في مناسبات عديدة، إنه يسعده أن يعد الموسيقى لفيلم كهذا. وكانت لديه فكرة ممتازة، فقد اقترح أن يجعل الجزء الأول من الفيلم يدور على خلفية الأصوات الطبيعية، أصوات احتكاك الأحجار والصرخات وارتطام الأمواج وهكذا، ولكن بمجرد أن تطأ قدما بروسبيرو أرض الجزيرة يجب أن تصاحب الموسيقى كل شيء، ولا نسمع أي وقع لأقدام أو أصوات طبيعية، وكان سيستخدم بالطبع الأغاني التي ترتجلها أرييل تعبيرا عن إحساسها الشخصي بالبحر.

لقد دارت مناقشات كثيرة حول صنع فيلم عن مسرحية «العاصفة». وفي إحدى المرات قيل إن مايكل باول سيخرج فيلما عن «العاصفة» يصوره في يوغسلافيا يقوم ببطولته جيمس ماسون في دور بروسبيرو أمام ميا فارو في دور أرييل. وقد شعرت بالطبع بالغبطة بعد توقف هذا المشروع. وطلب مني المخرج ديريك جارمان المشاركة في فيلمه المأخوذ عن المسرحية لكنني لم أهتم بأفكاره. ثم عرض تليفزيون بي. بي. سي. أن أقوم بالدور في مسلسل تليفزيوني ولكنهم حذروني من أن الميزانية ضئيلة للغاية. وعندما اقترحت تصوير الفيلم في قاعة أجنيو جونز للولائم والحفلات في هوايت شابل (شرق لندن) انقطع الاتصال بيننا. وقد تحدثت أيضا لعدة أيام عن الموضوع مع بيتر سيللرز وهو أمريكي شاب أخرج بعد ذلك أوبرا في جليندبورن كما أخرج أوبرات أخرى في وطنه. لقد جاء وقضى بضعة أيام عندي نتناقش في إمكانية إنتاج الفيلم، ولكنني أصبحت لا أثق فيه رغم ما يتمتع به من موهبة كبيرة. فقد شعرت بطريقة ما، أننا لن ننسجم في العمل معا رغم ما لديه من أفكار خلاقة. وكان من المقرر أن ينتج الفيلم منتج أمريكي أعرفه قليلا، اقترح فجأة إنتاج الفيلم ولكن شريطة أن يخرجه سيللرز. وكنت متحمسا بالطبع ولكن فجأة اتصل المنتج هاتفيا من أمريكا (لم يكلف نفسه أن يكتب لي!) لكي يقول إن المال لم يعد متوفرا للإنتاج. فتخليت أخيرا عن الفكرة بأسرها. وكان كل ما تبقى عندي معالجة مختصرة لكيفية تحويل المسرحية إلى فيلم.

وذات يوم اتصل بي بيتر جريناواي وسألني إذا ما كنت أوافق على الاشتراك لمدة ثلاثة أو أربعة أيام في فيلم تليفزيوني عن «جحيم دانتي»، وقال إنه سيصور وجهي في لقطات قريبة «كلوز أب»، وإن كل ما يتعين علي أن أنطق به هو بعض العبارات المبهمة التي ترجمها صديق له عن الإيطالية.

وذهبت بالفعل إلى الأستديو وعملنا معا لمدة أربعة أيام في «جحيم دانتي» الذي عرض عام ١٩٩٠ ونال استحسان النقاد.

وبينما كنا نتناول الغذاء معا ذات مرة قلت لبيتر: أتعرف.. إن الشيء الوحيد الذي أتمنى تحقيقه هو أن أصنع فيلما عن «العاصفة» لشكسبير. وبعد ثلاثة أشهر تلقيت من جريناواي سيناريو يحتوي على الجزء الأول من المسرحية حتى لقاء فريديناند وميراندا. وبعد بضعة أشهر، كان قد أكمل السيناريو وأرسله لي جاهزا للتصوير. وكان حجم السيناريو كبيرا جدا، ويحتوي على كل تفاصيل التصوير. أعتقد أنه سيناريو ممتاز وأصيل بصورة مدهشة، وهو يشمل كل ما في مسرحية شكسبير الأصلية، فليست هناك كلمة واحدة في المسرحية غائبة عن السيناريو. لكنه قال لي فجأة: لماذا لا تقوم بكل الأدوار؟ فقلت له: لاشك أنك مجنون. وماذا عن ميراندا وأرييل؟ ولم أفهم تماما ما كان يرمي اليه.

لا أعتقد أن من الممكن تجسيد مسرحيات شكسبير سينمائيا كما في المسرح. وأكثر الأعمال التي أعدت للسينما عن مسرحيات شكسبير هي أكثرها خيالا مثل فيلم «هاملت» الروسي وهو أحد أفضل الأفلام الشكسبيرية، وأيضا فيلم «يوليوس قيصر» الأمريكي الذي شاركت فيه مع مارلون براندو، وبالطبع «هنري الخامس» للورانس أوليفييه.

قال جريناواي «سوف نطلق على الفيلم اسم «كتب بروسبيرو» Prospero's Books إشارة إلى الكتب التي أعطاها جونزالو إلى بروسبيرو قبل أن يغادر الأخير ميلانو. ومن خلال هذه الكتب يستطيع جونزالو أن يصنع مملكة جديدة لنفسه لكي يحكمها كما فعل بروسبيرو نفسه.. شيء أقرب إلى عالم هارون الرشيد. وقد رأيت كل ذلك مثيرا للغاية، ولكني لم أفهم رغبته في أن أقوم بتمثيل كل الأدوار. ومع ذلك فقد كانت ثقتي فيه كبيرة، ووافقت وذهبت إلى الاستديو وقمت بتسجيل المسرحية كلها بصوتي وأديت حوار الشخصيات المختلفة بالترتيب.

وصورنا الفيلم في أمستردام في ربيع عام ١٩٩٠، ثم أكملنا المونتاج النهائي للفيلم في اليابان عام ١٩٩١. إنه عمل أصيل ورائع عن المسرحية، لكنه بأكمله، عمل مليء بالخيال والابتكار من جانب جريناواي ومصنوع بطريقته الخاصة.

ويمكنني القول بعد مشاهدة جزء من الفيلم إنه أقرب ما يكون إلى الباليه الحركي الصامت الذي تتردد فوق مناظره كلمات شكسبير، وعلى الشاشة نرى بروسبيرو وقد بدأ يصل الإلهام الذي يساعده على كتابة المسرحية. كان جريناواي متواضعا كثيرا وهو يتكلم معي، وكنت قد أعطيته الصفحات التي كتبتها للأفكار التي اقتضت مني العمل لسنوات عندما كنت أفكر في تحويل المسرحية إلى عمل سينمائي في اليابان. وكان من ضمن ما اقترحت، وهو ما أعجب جريناواي أيضا، التغلب على مشكلة الحوار الافتتاحي الطويل بين بروسبيرو وميراندا، عندما يتحدث بروسبيرو عن حياته السابقة معها وكيف تم طرده خارج ميلانو. وكنت أرى أن من الأفضل تصوير لحظات استعادته للماضي في لقطات من نوع «الفلاش باك» وهو في القارب مع طفله الصغير، ثم مولد كاليبان وحبس أرييل داخل الشجرة وكل ما يرد من أحداث في المشهد الافتتاحي من الفيلم. وعندما استلمت السيناريو النهائي وجدت أن جريناواي إستخدم هذه الطريقة إلى حد ما.

وقد سبق أن طرحت أفكاري هذه ذات مرة على السير رالف ريتشاردسون لكنه قال لي: لا يمكنك أن تفعل ذلك.. هذه أشياء لم يفكر فيها شكسبير قط.

إنني أكتب هذا قبل أن أشاهد الفيلم كاملا. لقد شاهدت فقط ساعة من اللقطات المتفرقة، وما يزال الفيلم يحتاج إلى جهد هائل في المونتاج ولمسات سحرية من شتى الأنواع.

وإلى أن ينتهي العمل في الفيلم فإنني لا أستطيع الحكم عليه، لكنني على ثقة من أنه سيكون فيلما مدهشا من الناحية البصرية. هذا بالطبع يرجع إلى أن جريناواي رسام أصلا، وهو متأثر بتونتريتو وتيتيان وكل الرسامين العظام من عصر النهضة، وهو ينسق مناظر فيلمه ويصممها بذوق وإحساس هائل بالعمق واللون.

لقد كان جريناواي يعمل مع طاقم فني سبق أن تعاون معه في أفلامه الأخرى، وأساسا مع مدير التصوير الفرنسي ساشا فيرني صاحب الأسلوب المبدع الساحر المذهل.

وفي الفيلم مشاهد رائعة في ديكوراتها وملابسها، وهي مصممة على طراز عصر النهضة. وقد قام بتصميم الديكورات الهولنديان بن فان أوس، ويان رايلتس، وهما اللذان صمما ديكور القصر

الذي كان بروسبيرو يتخيل أنه سيعيش فيه. لقد كان شيئا رائعا أن أحصل على تلك الفرصة للقيام بهذا الدور العظيم الذي أحفظه عن ظهر قلب بعد أن قمت به على المسرح أربع أو خمس مرات.

ومع جريناواي شعرت كما كنت أشعر مع بيتر بروك وجرافيل باركر وليندساي أندرسون وبيتر هول، شعور بالثقة الكاملة وبأنني أستطيع أن أثق في أحكامهم وأن أضع نفسي بالكامل تحت تصرفهم.

لقد مررت بتجربة مشابهة عندما كنت أعمل مع آلان رينيه في فيلم «العناية الالهية» عام ١٩٧٦ في دور اعتبره أهم أدواري السينمائية، وهو دور أستطيع أن أفخر به. وقد اكتشفت أن جريناواي من أشد المعجبين بآلان رينيه، وأنه يكن تقديرا كبيرا لأفلامه وإن لم يلتق به قط.

وكانت تجربة التصوير في أمستردام رائعة. لقد صورنا الفيلم في ثلاثة استديوهات سينمائية كبيرة على مدى سبعة أو ثمانية أسابيع. وقد شيدت الديكورات من الأحجار الضخمة التي تجعلك تشعر بأنك داخل كاتدرائية.

وفي هذا الإطار الكلي هناك مناظر أخرى فرعية داخلية رائعة، من بينها مكتبة تحتوي على كميات هائلة من الكتب والمكاتب، وحقل للذرة تلتقي فيه ميراندا للمرة الأولى بفرديناند. وهناك أيضا الكثير من المخلوقات الأسطورية والحوريات والحيوانات المخيفة من شتى الأنواع.

وكنت قد التقيت بباقي الممثلين مرات محدودة فقط. ولم يسبق لي أن عملت مع «كاليبان» رغم أنني مثلت مشهدا أصرخ فيه عندما يغطس في الماء.

والغريب أن جريناواي لم يوجه لي أي تعليمات حول كيفية قيامي بالدور لكنه أعطاني أثقل عباءات يمكن أن يرتديها إنسان. لقد أعطاني غطاء للرأس يشبه الغطاء الذي يلف رأس الكلب، وعباءة فضفاضة ثقيلة منسوجة ومطرزة في اليابان، وكان يتعين عليّ أن أسير داخل ردهات طويلة وأصعد السلالم وأنا أحملها على جسدي، ولم أكن أستطيع ارتدائها إلا بمساعدة أربعة من الرجال. وقد قامت بتصميم هذه الملابس إيمي وادا التي حصلت على جائزة الأوسكار لأحسن تصميم ملابس عن فيلم «ران» الذي يعكس رؤية كيروساوا لمسرحية «الملك لير» لشكسبير.

وقام بدور «كاليبان» الراقص المدهش مايكل كلارك. وقد رأيته في مشهدين فقط عندما خرج

من فجوة في جدار كهف وألقى بنفسه في بحيرة وأخذ يسبح ويغطس فيها، ثم عندما كان يطارده كل من ستيفانو وترينكولو اللذين قام بدوريهما ممثلان من هولندا. أما شخصية فريديناند فقد قام بأدائها الممثل الشاب الموهوب مارك رايلانس الذي سبق أن قام بدور هاملت بنجاح (رغم أنه كان يرتدي البيجامة!)، وقامت بأداء شخصية ميراندا الممثلة الفرنسية الجميلة إيزابيل باسكو.

وقد وصفت بالفعل كيف قمت بالدور مع بيتر بروك وبيتر هول، وقدمت نهاية متفائلة حسب رؤية بروك، ونهاية ضبابية غامضة حسب تفسير هول. وقد قنعت بعدم التدخل كثيرا في دوري، وقد كان، على أي حال، مشابها للدور الذي قمت به على المسرح. وعلى سبيل المثال، كان يتعين عليّ أن أردد كلمات الخطبة الطويلة في المشهد الهائل الذي يدور على خلفية الأبراج التي تلفها السحب وأنا أسير تدريجيا. وكان هناك مشهد آخر طويل أراد جريناواي أن أسير فيه بينما يحيط بي بعض الناس، وعندما قلت إنني لا أرى المشهد على هذا النحو، فهم جريناواي وقام بتغييره على الفور. لقد كنا متفاهمين تماما في كل شيء، وفي المرات القليلة التي اقترحت فيها بعض التغييرات كان يتفهم على الفور ما أرمي اليه.

وفضلا عن هذا كله، فقد دهشت كثيرا لقدرة جريناواي على السيطرة على أدواته. إنه رجل هادئ لا يرفع صوته أبدا، يظل يذرع الاستديو طيلة اليوم ولا يجلس أبدا، ويبدو مرتاحا كثيرا في التعاون مع مهندس الصوت الذي كان بريطانيًا، ومدير الإضاءة الفرنسي وأفراد الطاقم وهم خليط من جنسيات مختلفة من بينهم الكثير من الهولنديين، والممثلين، والممثلين الثانويين من شتى الجنسيات الذين كانوا شديدي الالتزام والطاعة حتى عندما كانوا يضطرون للعمل ساعات إضافية. ولم يكن أحد منهم يمانع في خلع ملابسه كلها والإلقاء بنفسه في الماء لتجسيد الشخصيات الأسطورية التي يقومون بها في إطار بصري مثير. وعلى عكس ما يحدث عادة أثناء تصوير الأفلام، لم يصرخ أحد قط طلبا للهدوء، ولم يشهد التصوير أبدا شجارا أو نوبات غضب أو سلوكا سيئا. وكان الأمر بأسره شديد التنظيم، وكنت آمل بشدة أن تجيء النتيجة النهائية للفيلم على نحو ما كانت الأمور تبشر أثناء التصوير.

* فصل من مذكرات جون جيلجود التي صدرت فيما بعد بعنوان «شكسبير: اضرب أو افقد» نشر في صحيفة «الإندبندنت» بتاريخ ٢٢ اغسطس ١٩٩١

11

ديفيد روبنسون

إشارات من الصين تلتقط في القاهرة

إشارات من الصين
تلتقط في القاهرة

المهرجانات تصنع أفلاما، والأفلام تصنع مهرجانات. والمهرجان الوحيد في الشرق الأوسط الذي ينظم مسابقة دولية، وهو مهرجان القاهرة، بدا في عامه السادس عشر، وكأن لديه كل شيء فيما عدا الأفلام. إنه مهرجان كبير، متألق، مضياف، جمهوره المحلي شديد الحماس، لكن ديسمبر شهر سيئ بالنسبة للأفلام. فحصاد العام من الأفلام يكون قد استهلك بالفعل من طرف المهرجانات السابقة، ويدخر المنتجون أفضل ما لديهم من أفلام على أمل الاشتراك بها في برلين أو كان.

ومع ذلك، فقد خرج مهرجان القاهرة منتصرا هذا العام بفائز حقيقي بهرمه الذهبي. إن فيلم «الذين تركوا في الخلف» الذي عرض للمرة الأولى خارج الصين، هو مؤشر فوري على موهبة متميزة، وروح جديدة في السينما الصينية، وهو يعد بأن يصبح واحدا من أكبر الاكتشافات السينمائية في عام ١٩٩٣.

في التاسعة والعشرين من عمره، يعتبر «هو هيوانج» أكثر المخرجين الذين يصنعون أفلامهم الأولى شبابا. و«هيوانج» ـ اسمه المكتسب ـ معناه «شجرة البلد الثلجية» وهو بمثابة تمجيد لتاريخ أسرته غير المستقرة. كان والده مخرجا مسرحيا إلى أن عُزل عام ١٩٥٧ ونقل للعمل كعامل في منطقة قارسة البرودة في أقصى شمال الصين. وهناك ولد «هو» عام ١٩٦٤.

وعندما سُمح للأسرة بالعودة إلى شنغهاي عام ١٩٨٠، استأنف والده بهمة نشاطه المسرحي، لكنه توفي عام ١٩٨٩ بعد أسبوعين من مذبحة ميدان تيانامن.

وكان «هو» في ذلك الوقت طالبا في أكاديمية السينما في بكين. وفي عام ١٩٨٩ حصل مشروع تخرجه وهو فيلم بعنوان «ذكريات طفولة»، على الجائزة الفضية في مسابقة الأوسكار الأمريكي للطلبة. ونتيجة لهذا النجاح أتيح له إخراج فيلم «الذين تركوا في الخلف» الذي يتناول تأثير الهجرة المتزايدة على العلاقات الأسرية.

البطلة امرأة شابة، زوجها يعمل في سان فرانسيسكو وينتظر أن تلحق هي به في الموعد المحدد. تلتقي المرأة بسائق تاكسي يرعى ابنه الصغير بينما تعمل زوجته في طوكيو. المرأة والرجل يشعران بالقلق ويتشككان في مدى إخلاص كل منهما للآخر في المهجر. وهما في نفس الوقت ينجذبان إلى بعضهما البعض رغم شعورهما بالذنب.

وتتمثل هدية «هو» الفريدة في براعته ورقته في رسم كل انعطافة أو ظل لمشاعر شخصياته، وحتى في فيلمه الأول بكل عيوبه العابرة، فإن وعيه بالعاطفة الإنسانية يعيد إلى الذاكرة أعمال الشرقي الحميمي العظيم الياباني ياسوجيرو أوزو.

بالنسبة للسينما الصينية يعكس الفيلم انفتاحا جديدا رائعا بالرغم من ندبات مقص الرقيب في أجزاء من الحوار. هذا جانب من الصين الحمراء المعاصرة لم يشهد له الغرب مثيلا من قبل. إن شنغهاي التي يصورها «هو» لا تسكنها نماذج اجتماعية، لكن كائنات إنسانية، نشعر بالحب تجاهها بسبب إخفاقاتها.

إنها شخصيات تتحرك في عالم من الحانات والملاهي الليلية والشقق السكنية وردهات الفنادق حيث يلتقط السياح الأجانب الفتيات. إنهم سائقو تاكسيات، ساقون في الحانات، مديرون، أناس مفتونون بالعالم خارج الصين وخائفون منه في الوقت نفسه.

كل هذه الشخصيات مرسومة برقة، وبمرح خبيث حلو، وبفهم مدهش من جانب مخرج شاب إلى هذا الحد.

أما الفيلم الفائز بالجائزة الفضية وهو فيلم «ليه يابنفسج» لرضوان الكاشف، فكان أيضا الفيلم الأول لمخرجه، وانطلاقة أخرى، هذه المرة من مصر البلد المضيف.

* ديفيد روبنسون كان رئيس لجنة التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة السينمائي السادس عشر عام ١٩٩٢

* صحيفة «التايمز» ٢٩ ديسمبر ١٩٩٣

12

فيـــليب دود

عـــن التســـويق الســـينمائي



أسرار وأكاذيب - لمايك لي

عن التسويق السينمائي

المملكة المتحدة بلد غريب، في السينما كما في أشياء أخرى. هي مثلا البلد الوحيد تقريبا الذي فشل فيه حتى الآن فيلم «اصطدام» Crash ليفيد كرونئنبرج في العثور على موزع رغم حصوله على جائزة في مهرجان «كان» ورغم ما أثاره من ضجة وفرت له دعاية مجانية كافية يمكن أن تغري أي موزع بالاستفادة منها. وعلى مستوى آخر في عالم السينما ورغم الحملة الدعائية الضخمة، اختفى فيلم «سلك شائك» Barb Wire من دور العرض بعد أسبوعين فقط، في حين يحقق فيلم «أسرار وأكاذيب» Secrets and Lies المحدود التكاليف للمخرج مايك لي نجاحا كبيرا في عروضه، فقد حقق خلال الأيام الثلاثة الأولى لعرضه حوالي ١٢٤ ألف جنيه استرليني من عرضه في ١٧ دارا للعرض فقط.

ويصعب عادة قراءة ما يدور في أذهان الموزعين البريطانيين (وأحيانا يصعب الإعجاب بهم) ولكن من الصعب أيضا ألا نتعاطف معهم، فهم يكافحون من أجل اتخاذ قرارات الشراء والتسويق

في عالم لم تعد تجدي فيه التقسيمة القديمة بين الأفلام الشعبية وأفلام الفن. فالموزعون السينمائيون، كما تقول لنا الحكمة الصينية الشعبية، مكتوب عليهم أن يعيشوا حياة صعبة.

إذن كيف يتخذ الموزعون قراراتهم ويصدرون أحكامهم- في عالم غير مستقر ولا يدعو للاستقرار، في حالة فيلم مثل «اصطدام» أو «أسرار وأكاذيب»؟ الحقيقة أن لا أحد يعرف على وجه اليقين. ولأن قراراتهم كلها تنعكس بشكل خطير على السوق السينمائية فإنهم يفضلون عادة عدم مناقشة ما يفعلونه علانية.

بالنسبة لفيلم «اصطدام» فنحن نعرف أن ج. بالارد مؤلف الرواية التي اقتبس عنها الفيلم، اتهم كل الموزعين السينمائيين الكبار في بريطانيا بالجبن والتفاهة بسبب إهمالهم فيلم كروننبرج. وأصبح من المؤكد أن يتولى توزيع الفيلم موزع مستقل. ويقول ممثلو الشركة المنتجة للفيلم في لندن إن من المحتمل توقيع صفقة لبيع حقوق توزيعه في نهاية الشهر الحالي، وإن هناك شركتين تتنافسان على شراء حقوق توزيع «اصطدام»، لكنهم بالطبع، لا يذكرون اسما معينا لأي شركة حتى يمكنهم الحصول على أكبر مقابل مالي للفيلم. وتشير مصادرنا إلى أن الرقم يبلغ مليون ونصف مليون جنيه استرليني، وهو رقم كبير لا يتناسب مع ما يمكن أن يحققه الفيلم من عرضه في الشبكة المحدودة لدور عرض الأفلام الفنية، لكنه ليس رقما كبيرا إذا كان الفيلم سيجد طريقه إلى دور العرض الكبيرة التي يتردد عليها جمهور كبير.

إذن أيا كان من سيشتري «اصطدام» فلابد أن يتوجه به إلى جمهور الأفلام الشعبية الذي لا يمانع أحيانا من مشاهدة أفلام جادة ، وهو نفس الجمهور الذي توجه اليه بالضبط فيلم «أسرار وأكاذيب». ومع انتشار شبكات التوزيع المتعددة الصالات أصبحت السوق البريطانية تقريبا الآن شبيهة بالسوق في الولايات المتحدة في تقلبها وقسوتها. فالشبكات التي تمتلك عددا كبيرا من دور العرض لا تتردد - إذا هبطت إيرادات الفيلم قليلا عن المعدل المتوقع، في المبادرة بكل قسوة بسحب الفيلم من السوق. ورغم ذلك لا يزال الموزعون المستقلون يعتمدون عليها في الوصول بأفلامهم إلى جمهور الأفلام الشعبية.

هذا هو أيضا الجمهور الذي كان فيلم «أطفال» Kids يتوجه إليه وهو الجمهور الذي يُتوقع أن

يصل إليه فيلم «اصطدام». لقد بدأ عرض فيلم «أطفال» بداية قوية، وحقق ١٠٧ آلاف جنيه استرليني في الأيام الثلاثة الأولى من عرضه في ٢٥ دارا للعرض. وبعد أقل من إسبوع انتقل إلى ١٢ دارا أخرى للعرض رغم أن متوسط دخل شباك التذاكر للدار الواحدة هبط من ٤٢٨٣ جنيه إلى ٢٦٣٤ جنيه. وفي الأسبوع الثالث كان يعرض في ٥٠ دارا للعرض بمتوسط دخل من شباك التذاكر ١١٦٥ جنيه من الدار الواحدة، وهي أرقام محترمة توضح أن مسوقي فيلم «أطفال» عرفوا كيف يستفيدون من الضجة الصحفية التي ثارت حوله، ونجحوا في الوصول إلى قطاع من جمهور الأفلام الشعبية. ولكن لأن الصحافة لا تكف عن الهجوم على العنف في السينما والحياة كموضوع ساخن، فإن فيلم «اصطدام» يمكن بسهولة اتهامه بأنه عمل ساقط يروج للعنف. فالرأي المتشدد يرى أنه «عمل قاس لارحمة فيه». وربما كان هذا صحيحا. وقد صرح أحد مديري شركة «قنال بلوس» الفرنسية لصحيفة «الصانداي تايمز» بأن الفيلم «بارز جدا في هواجسه الخاصة ببتر الأعضاء». وحسب ما يقوله موزع بريطاني سيكون من الجرأة طبع ما بين ٣٠ و٥٠ نسخة من الفيلم.

أما شركة التوزيع التابعة للقناة الرابعة التليفزيونية فقد كانت أشجع بعد أن طبعت سبعين نسخة من فيلم «أسرار وأكاذيب» Secrets and Lies للتوزيع داخل بريطانيا فقط. واتبعت الشركة في استراتيجيتها لتسويق الفيلم مبدأ أن تتجنب تسويقه باعتباره «فيلما للمخرج مايك لي». وحسب مصادر القناة الرابعة فقد اعتمدت حملة الترويج للفيلم على توحيد موقف أجهزة الإعلام منه بالتأكيد على كونه يتناول مشاكل الحياة اليومية ومشاكل الأسرة. وقد قاموا بعرض نسخة أولية من الفيلم قبل عرضه التجاري بثلاثة أشهر على جمهور مكون في معظمه من الصحفيات اللاتي يحررن صفحات الأسرة في الصحف والمجلات. وقد ساهم هذا في عمل دعاية شفوية جيدة للفيلم حتى أصبح حصوله بعد ذلك على السعفة الذهبية في مهرجان كان مجرد تحصيل حاصل بالنسبة للموزعين.

والدرس الذي نخرج به من النجاح التجاري لفيلم «أسرار وأكاذيب» هو أن الموزعين المغامرين يحققون النجاح عن طريق إعادة تشكيل طريقة التفكير في توزيع الأفلام وتسويقها. والفشل الذي حققه فيلم «سلك شائك» (وهو من الأفلام التجارية الكبيرة التكاليف) قد يعني أن الأفلام المستقلة ذات الميزانيات الصغيرة تستطيع أن تجد لها مساحة أكبر في شبكات التوزيع

الكبيرة (رغم أن نزول فيلمي «مهمة مســـتحيلة» Mission: Impossible و«يوم الاســــتقلال» The Independence Day إلى دور العرض قريبا قد يغير هذا الموقف). ولكن فيلم «رصد القطارات» Trainspotting الذي حقق نجاحا كبيرا في توزيعه التجاري كان يتوجه إلى جمهور «الشباب» في حين يتوجه «أسرار وأكاذيب» إلى جمهور النساء، أما فيلم «اصطدام» فهو أصعب من هذين الفيلمين. والمرء يأمل أن يوجد الموزع الشجاع البارع الذي يتيح للفيلم الفرصة التي يستحقها. وإذا ما ضن على هذا الفيلم بالفرصة سيكون معنى هذا تضييق الخُناق على كل الأفلام «الصعبة»، وفي هذه الحالة فإن بريطانيا - بغض النظر عن غرابتها من عدمه، ستصبح بلدا أقل إثارة للاهتمام.

*** افتتاحية مجلة «سايت آند ساوند» عدد يوليو ١٩٩٦**

* ملحوظة المترجم: بعد عدة أشهر من هذا المقال تم توزيع فيلم «اصطدام» لديفيد كروننبرج بالفعل في شبكة دور العرض البريطانية وحقق نجاحا لا بأس به.

13

ألكسندر ووكر

١٩٨٤ فيلم الثمانينيات

رؤية جورج أورويل وسينما اليــــوم



رؤية جورج أورويل
وسينما اليوم

جاءت الصدمة الأولى التي حملها إلينا فيلم «١٩٨٤» 1984 عندما وجدنا أنفسنا أمام فيلم لا علاقة له على الإطلاق بالسنة التي يشير اليها عنوانه. وكان من الضروري فهم ذلك : فقد كان التاريخ الذي استخدمه أورويل ببساطة مجرد موتيفة رقمية. فقد كان يرى المستقبل من خلال عام ١٩٤٨ بما ألقته الحرب الباردة من ظلال كئيبة عليها، ويجد نفسه في عالم محدود للغاية، فالناس ما يزالون خاضعين لأوامر البيروقراطيين، والمجتمع البريطاني يعاني من تميز بعض الناس على غيرهم. لقد كان أورويل يستقرأ المستقبل من الحاضر ويرى أن المستقبل عقيم. وقد استطاع مايكل رادفورد الذي أخرج الفيلم وكتب له السيناريو، وسيمون بيري الذي أنتجه، استطاعا التوصل إلى تلك الحقيقة الأساسية الكامنة في العمل أي «حاضريته» datedness في أفضل تعبير، فصنعوا فيلما «قديم الطابع» period film في حين كان الجميع يتوقعون فيلما «مستقبليا». وحتى شاشات التليفزيون المنتشرة في كل مكان، تلك النوافذ التي توصل وتستقبل، والتي تصدر من خلالها الأوامر إلى حثالة الأيولولوجيا، وتعمل كأجهزة مراقبة للعمال وكأجهزة تجسس على المذنبين، فإنها لا تشبه أجهزة التليفزيون الشائعة بأبعادها المعاصرة، بل إنها تستقي في تصميمها الأشكال الدائرية التي كانت سائدة في تصميم أجهزة التليفزيون العتيقة في الماضي. وتأتي الرسائل التي تظهر عليها من عالم الأمس الذي تسوده الحروب الكونية التي يعاد تجسيدها هنا بأسلحة عفا عليها الدهر، في مشاهد تستدعي ما ظل عالقا بذهن أورويل لما خلّفه تساقط قنابل الحرب العالمية الثانية من أنقاض. إنها الرسائل الوطنية الموجهة من حقبة ما قبل ظهور الصواريخ البعيدة المدى والتي تخيل رادفورد وبيري أنها أثرت كثيرا على أورويل أثناء الحرب العالمية الثانية. هنا نحن نرى أن هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي) والمكتب المركزي للمعلومات اتحدا معا في كيان سلطوي شرير.

ويبدو الفيلم في معظمه كتعاقب سريع للزمن، تتعاقب فيه حقبة وراء أخرى، بحيث لا تترك مجالا لأن تتنفس البروليتاريا المحصورة بين تلك الطبقات الزمنية.

وقد لعب جون هيرت، الذي يرمز لشخصية الشهيد في السينما البريطانية، دور ونستون سميث وهو يبدو، بجسده النحيل المتآكل الذي يكشف عن الجوهر الأدنى للوجود، كأحد تماثيل جياكوميتي. وتبدو ألوان الفيلم كما لو كانت مستوحاة من لوحات الفنان فرانسيس بيكون، فهي ألوان تجعل الوجوه البشرية والأماكن بل والحياة نفسها تبدو وقد انتزعت منها الإنسانية وتسربت إلى وعاء تنعكس عليه ظلال التعفن. وعندما تعتقل «شرطة الفكر» ونستون وصديقته بعد ضبطهما عاريين، يبدو جسداهما شاحبين مثل قطعتين من الطباشير يفتقدان تماما للتوهج الذي ينتج عادة عن حرارة عش الحب.

وقد مات ريتشارد بيرتون قبل عرض الفيلم، ولكنه بدا في دور المفتش أوبريان كما لو كان يشعر بدنو أجله وهو ما تشي به طريقته في نطق الحوار. إن صوت بيرتون الشهير الذي كان يتميز في وقت ما بنبراته العالية وتنويعاته النغمية، أصبح في هذا الفيلم مثل آلة موسيقية واحدة تردد بنغمة خفيضة وصايا العقاب لمخالفي النظام، وتعكس عباراته المركبة نوعا من التردد والجفول. وكان في إهداء الفيلم إلى بيرتون ما يجعل المرء يعتقد أنه نوع من إعادة الاعتبار لموهبة بريطانية ضلت الطريق طويلا.

ومن بين التحديات التي واجهها الفيلم ذلك الجدول الإنتاجي المكثف الذي فُرض على مخرجه من أجل الانتهاء من تصويره في وقت يسمح بعرضه في العام الذي يشير إليه عنوانه، الأمر الذي أصر عليه ممولو الفيلم. وقد تمكن محام أمريكي من المعجبين بأدب أورويل هو مارفين روزنبلوم، من انتزاع حقوق الرواية من أرملة أورويل قبل فترة قصيرة من موتها. ووضعت الميزانية الأصلية للفيلم مع الأخذ في الاعتبار مواجهة ما يمكن أن ينتج من عواقب ومشاكل نتيجة للتحضيرات المتعجلة لصنع الفيلم. وقامت شركة الإنتاج وهي شركة «فيرجن»، وكرد فعل عصبي بسبب خشيتها من إمكانية استرداد التكاليف التي دفعتها، قامت بإضافة أجزاء من موسيقى فرقة

أيوريثميكي التي تحتكر الشركة حقوق أعمالها، إلى الشريط الصوتي للفيلم بعد بدء عرض الفيلم بالفعل على أمل أن تعوض مبيعات الأسطوانة الموسيقية للفيلم ما يمكن أن ينتج من خسائر متوقعة في شباك التذاكر. ولم يكن هذا مخالفا من الناحية القانونية، رغم أنه بدا لكل من رادفورد وبيري غير مقبول. لكن أيا منهما لم يستطع إنكار أن شركة «فيرجن» وقفت بقوة وراء إنتاج الفيلم عندما قفزت ميزانيته التي قدرت في البداية بـ ٢,٦ مليون جنيه استرليني إلى ٣,٧ مليون جنيه استرليني ثم استقرت أخيرا على رقم ٥,٥ مليون جنيه استرليني. ورغم ردود الفعل الباردة من جانب أعضاء الأكاديمية الأمريكية الذين شاهدوا الفيلم في إطار الاستعدادات لترشيحات «الأوسكار»، ورغم مغادرة الكثيرين قاعات العرض قبل إنتهاء عرض الفيلم، وما لاقاه الفيلم من هجوم بسبب رؤيتة التي اعتبرها البعض «كئيبة»، كان من المتوقع أن يحقق الفيلم ضعف تكاليفه من عروضه في السوق البريطانية والعالمية مع نهاية عام ١٩٨٥.

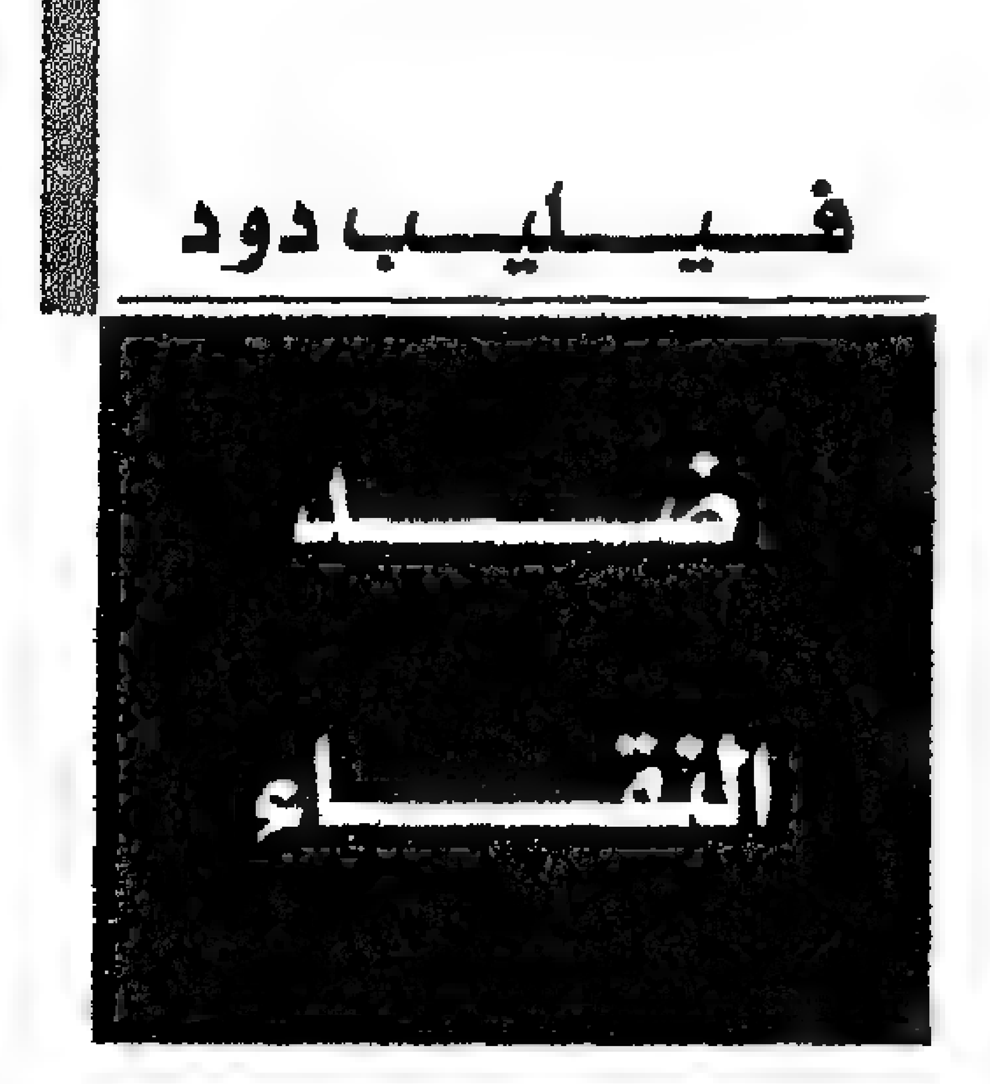
كان رادفورد وبيري جزءا مما يمكن تسميته بالموجة اللاحقة لبوتنام (إشارة إلى ديفيد بوتنام المنتج السينمائي البريطاني الشهير المتحمس للسينما البريطانية والذي اختير مديرا لشركة كولومبيا في هوليوود بسبب نجاحه في إنتاج أفلام بريطانية ناجحة مثل «المهمة» و«عربات النار» - المترجم) فكلاهما يرى أن بريطانيا والسينما البريطانية يجب أن تصبحا جزءا من الثقافة الأوروبية، لا أن تبقى مجرد بريطانيا الدولة الناطقة بالإنجليزية التي لا تبعد كثيرا عن أمريكا. وكان بيري الذي يشبه كثيرا بوتنام بلحيته المشعثة، مخرجا سينمائيا ومديرا لمكتب مجلة «فارايتي» في لندن ورئيسا لمؤسسة تنمية السينما البريطانية التي أنشئت عام ١٩٧٦ لدعم إنتاج السيناريوهات المتميزة. ويمكن القول إنه لم يكن يأمل كثيرا من وراء العمل في الإنتاج السينمائي، لكنه حافظ على حماسه. ولم يكن رادفورد أقل حماسا منه. وكان الاثنان قد تعاونا معا من قبل، فقد عمل بيري منتجا للفيلم السينمائي الأول لمايكل رادفورد بعنوان «وقت آخر ومكان آخر» Another Time Another Place عام ١٩٨٣ الذي يدور حول قصة حب تقع أثناء الحرب العالمية الثانية، وتربط بين زوجة مزارع اسكتلندي وجندي إيطالي من أسرى الحرب مكلف باستصلاح الأراضي. وقد ضخ هذا الفيلم تيارا من الهواء النقي في السينما البريطانية. وكان الفيلم يسعى لسبر أغوار ما يمكن أن

يحدث لرجل وامرأة ينتميان إلى عالمين مختلفين تجمعهما قصة حب في ظروف غير طبيعية، فالمرأة الجذابة تعاني القمع في محيط اجتماعي صارم، والرجل سجين غريب عن المحيط.

* من كتاب «أبطال وطنيون: السينما البريطانية في السبعينات والثمانينات» (طبعة ١٩٨٦)
National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties

* ملحوظة المترجم: مايكل رادفورد هو المخرج الذي عاد عام ١٩٩٦ فقدم الفيلم الشهير «ساعي البريد» EL POSTINO من الإنتاج الإيطالي عن ساعي بريد يرتبط بعلاقة صداقة مع الشاعر التشيلي الشهير بابلو نيرودا وقت أن كان الأخير منفيًا في صقلية في أواخر الأربعينات.

14





لقطة من فيلم «اصطدام»

ضد النقاء

يصعب تصور أن يتفق في الرأي جون بيرت مدير عام البي بي سي مع لو بن زعيم الجبهة الوطنية في فرنسا. ولكن بدا في الصيف الحالي أنهما يتفقان، على الأقل في موضوع واحد، عندما حذر كلاهما من خطر الإمبريالية الثقافية الأمريكية على الأمم الأوروبية (صرح بيرت بذلك في مهرجان إدنبره للتليفزيون، ولو بن في المجلة التي يصدرها حزبه بعنوان «الهوية»).

ويصلح السؤال حول من منهما استخدم تعبير «حصان طروادة الذي يتمثل في العولمة» ومن الذي حذر من أن «ثقافة كونية واحدة معناها ثقافة كونية أمريكية» لكي يصبح أحد الأسئلة التي تطرح على المتسابقين في برنامج من برامج المنوعات التليفزيونية، (والإجابة هي: لو بن وجون بيرت بالترتيب). لكن السؤال نفسه لا يترك مجالا للهزل. فعند لو بن «أصبحت السينما في العالم كله خاضعة بشكل غير صحي لهيمنة هوليوود»، وأن «معظم الأفلام الأمريكية هي أفلام منحطة وفاسدة وسلبية». وربما تكون تعليقات بيرت أكثر حذرا لكنها تنطلق أيضا من فكرة التهديد فهو

يقول: «إن توفر الكثير من البرامج بشكل سهل، سيشجع على ظهور ثقافة كونية «أمريكية» منفردة، وسيؤدي الازدياد الهائل في حجم المنافسة إلى هبوط في المستوى».

لماذا يتفق أناس لديهم رؤى سياسية وثقافية مختلفة في موضوع كهذا؟ لكي نفهم ذلك يجب أن نعرف أن أوروبا كانت دائما على علاقة معقدة بالولايات المتحدة، وهي علاقة تتراوح بين الإحساس بالتفوق والشعور بالخوف. ولم يساعد سقوط جدار برلين في تخفيف حدة هذه المشاعر، بل الحقيقة أن الضغط في اتجاه تحقيق هوية أوروبية في مرحلة ما بعد الحرب الباردة ربما جعل أمريكا تبدو، أكثر من أي وقت مضى، الشبح الذي يحلق فوق القارة الأوروبية في القرن الحالي. والمؤكد أن أوروبا قررت أن تجعل من الإعلام معركتها الحربية التي تتمكن فيها من قهر التنين الأمريكي والمحافظة على الهوية الأوروبية.

وكل سيئي الحظ الذين قرأوا الخطة البيروقراطية للسياسة الإعلامية للاتحاد الأوروبي يدركون ولاشك، أن جانبا كبيرا من عصب هذه السياسة يكمن في مقاومة الهيمنة الأمريكية على السينما والتليفزيون. والحقيقة أن هناك وجاهة في هذا الرأي، فإحصائيات شباك التذاكر في البلدان الأوروبية لعام ١٩٩٤ تؤكد هذا (حصلت الأفلام الأمريكية على أكثر من ٨٠ في المائة من دخل شباك التذاكر في ألمانيا، وعلى أكثر من ٦٠ في المائة في أسبانيا، وعلى نحو ٩٠ في المائة في بريطانيا).

ولكن هناك شيء لا يذكره أحد لأنه أقل جاذبية، وهو أن هناك أزمة أوروبية في الداخل تتم التعمية عليها بتكرار الحديث في أوروبا عن كبش الفداء الأمريكي. وهنا تحديدا يختلف البي بي سي مع الجبهة الوطنية الفرنسية. فبينما يطرح جون بيرت تساؤلات حقيقية عن الهيمنة الأمريكية، فإن الشعور المناهض لأمريكا عند الجبهة الوطنية ليس سوى محاولة لاكتساب مصداقية جديدة في فرنسا التي تحكمها حاليا حكومة يمينية، وبعد أن تلاشى خطر الشيوعية (وهو خطر يعول الفاشيون كثيرا على التحذير منه).

ويلاحظ المرء أنه في اللحظة التي أدانت فيها الجبهة الوطنية فيلم «الكراهية» لماتيو كاسوفيتز الحائز على العديد من الجوائز والذي يتناول التوتر المتعدد الأجناس في فرنسا، واعتبرته مثالا

على تأثير السينما الأمريكية في إنتاج «سينما الكراهية»، ووصفته بأنه فيلم «يفتقر إلى القيم الأخلاقية»، أصبح من الواضح أن دفاع الجبهة الوطنية عن الأفلام الفرنسية ليس إلا دفاعا زائفا فهي تعتبر أن هناك أفلاما لها الأفضلية على غيرها. ومن الطريف أن نرى كيف أصبح الفاشيون الجدد يتبنون الآن أنماط تفكير اليسار الستاليني القديم. وكما نعرف فالجبهة الوطنية تريد أن تخلّص فرنسا من أشياء أكثر من مجرد المنتجات الأمريكية.

ولكن الحقيقة أن الاتجاه المزعج نحو النقاء ينتعش في أوروبا في الوقت الحالي. وقد اتضح هذا بشكل قاتل في البوسنة، وهو موجود أيضا على الصعيد الثقافي، كما يتمثل في الاتجاه نحو تطهير الثقافات الأوروبية الوطنية من العناصر «الغريبة» أو «الخارجية». ومن الضروري ألا يشجع القلق الشديد.. الحقيقي (والمبرر) من الهيمنة الأمريكية على أوروبا، على ظهور أوروبا شمولية متطهرة.

افتتاحية عدد أكتوبر ١٩٩٦ من مجلة «سايت أند ساوند»

15

كريس دارك

عودة «طارد الأرواح الشريرة»

الفيلم الذي أذهلنا في السبعينيات يخرج من الجحيم السينمائي

عــودة ..

«طارد الأرواح الشريرة»

عندما عرض فيلم «طارد الأرواح الشريرة» The Exorcist لأول مرة في بريطانيا عام ١٩٧٤ كان رد فعل قطاع من الصحافة البريطانية عنيفا في إبداء تقززه من الفيلم والهجوم الشرس عليه، فقد طالعتنا عناوين صحفية من نوع: «الشيطان يلحق العار بشاشاتنا السينمائية» .. و«هذا فيلم مريض وشنيع ومليء بالحقد».

وبعد خمسة وعشرين عاما، يطرح موضوع إعادة عرض كلاسيكية المخرج وليم فريدكن الخرافية المرعبة في لحظة حاسمة في إطار الجدل الدائر في بريطانيا حاليا حول الرقابة على السينما والفيديو. وبينما يستطيع الجمهور في اسكتلندا مشاهدة الفيلم إبتداء من يوم الجمعة القادم، يتعين على جمهور السينما في إنجلترا أن ينتظر نزول الفيلم إلى دور العرض حتى عيد «الهالووين» المقبل. وأما الحصول على نسخة فيديو من الفيلم فهو أمر مستحيل في الوقت الحالي.

ورغم كل ما صاحب عرض الفيلم في السبعينيات من ضجة، فقد عرض «طارد الأرواح الشريرة» كاملا دون حذف، وأصبح في عام ١٩٨٠ واحدا من أوائل الأفلام التي طرحتها شركة وورنر على شرائط فيديو في السوق البريطانية. فماذا حدث إذن؟

إن البحث عن مصير «طارد الأرواح» في سوق الفيديو هو أمر يشبه السباحة في مياه مجهولة ويعرِّض المرء للسقوط داخل الألاعيب المحيرة لمجلس الرقابة البريطانية.

لقد كان صدور قانون تسجيلات الفيديو المتشدد عام ١٩٨٤ هو الذي جعل مجلس الرقابة مسؤلا عن مراقبة شرائط الفيديو إلى جانب الأفلام السينمائية. ويقول الناقد السينمائي مارك كيرمود الذي صنع فيلما تسجيليا لحساب تليفزيون البي بي سي بعنوان «الخوف من الله: ٢٥ عاما على «طارد الأرواح الشريرة» وكتب دراسة عن الفيلم لحساب معهد الفيلم البريطاني: لقد تم

سحب الفيلم من أسواق الفيديو عام ١٩٨٦ ومنذ ذلك الوقت ظلت شركة وورنر تتقدم بين فترة وأخرى، إلى الرقابة للتصريح بإعادة عرض الفيلم لكن الإجابة كانت دائما: «ليس الآن.. ليس بعد. فنحن لسنا مستعدين له». ولم يكن أحد يعتقد أن الانتظار سيستمر كل هذا الوقت.

ويؤكد كيرمود أن «هذا يسمى بمنع فيلم. وقد أوضح جيمس فيرمان مدير الرقابة بما لا يدع مجالا للشك أنه إذا تقدمت وورنر بطلب التصريح بإجازة عرض الفيلم فإن الطلب سيرفض».

ولكن من المقرر أن يترك جيمس فيرمان منصبه كمدير للرقابة في أواخر العام الحالي بعد أن ظل في موقعه منذ عام ١٩٧٥، ويرى البعض أن المدير الجديد اندرياس ويتام سميث الذي سيخلف فيرمان، سيكون أقل تشددا خصوصا بعد أن أجاز مجلس الرقابة مؤخرا فيلمين مثيرين للجدل هما «اصطدام» Crash و«قبلة» Kissed.

في فيلم البي بي سي يشرح فيرمان الأسباب وراء عدم التصريح بإعادة توزيع الفيلم في أسواق الڤيديو فيقول: إن مشكلة «طارد الأرواح الشريرة» ليست أنه فيلم سيئ بل فيلم جيد جدا. إنه أحد أقوى ما صنع من أفلام، وفي قوته هذه تحديدا يكمن سبب عدم التصريح بعرضه على شرائط الفيديو. فالحقيقة أننا بهذا نكون كأننا ندخله إلى غرف نوم الأطفال، فهناك حاليا أكثر من ٥٠ في المائة من الأطفال في بريطانيا لديهم أجهزة تليفزيون في غرف نومهم، وكثيرون منهم لديهم أجهزة ڤيديو أيضا». وهي وجهة نظر يرفضها تماما كيرمود وغيره من الذين يتصدون للرقابة.

في خطاب مفتوح إلى صحيفة «الأوبزرفر» كتب كيرمود يقول: «من خلال تجربتي الشخصية وجدت أن الأطفال الصغار لن يهتموا ببساطة بفيلم يصور نصفه على الأقل آباء قلقين وقساوسة متجهمين يئنون داخل ممرات مظلمة وهم يتحدثون عن فقدان الروح واللعنة الإلهية والخلاص. وحتى المؤثرات الخاصة البارزة في الفيلم تبدو متخلفة بالنسبة لجيل نشأ على أفلام مثل «الحديقة الجوراسية» و«تيتانيك».

وقد صرحت متحدثة باسم فرع الفيديو في شركة وورنر بأنه تتم حاليا لقاءات بين المسؤولين في الشركة وأعضاء مجلس الرقابة، لمناقشة إمكانية حصول الفيلم على تصريح بالعرض. وإذا ما

أخذنا في الاعتبار الأهمية الكبيرة لمبيعات الفيديو في نمو عائدات التوزيع التجاري لأي فيلم، فقد تجد شركة وورنر نفسها تتصدر غيرها من الشركات في عراكها مع الرقابة وتكتب بذلك فصلا جديدا تماما من تاريخ الرقابة على الأفلام في بريطانيا.

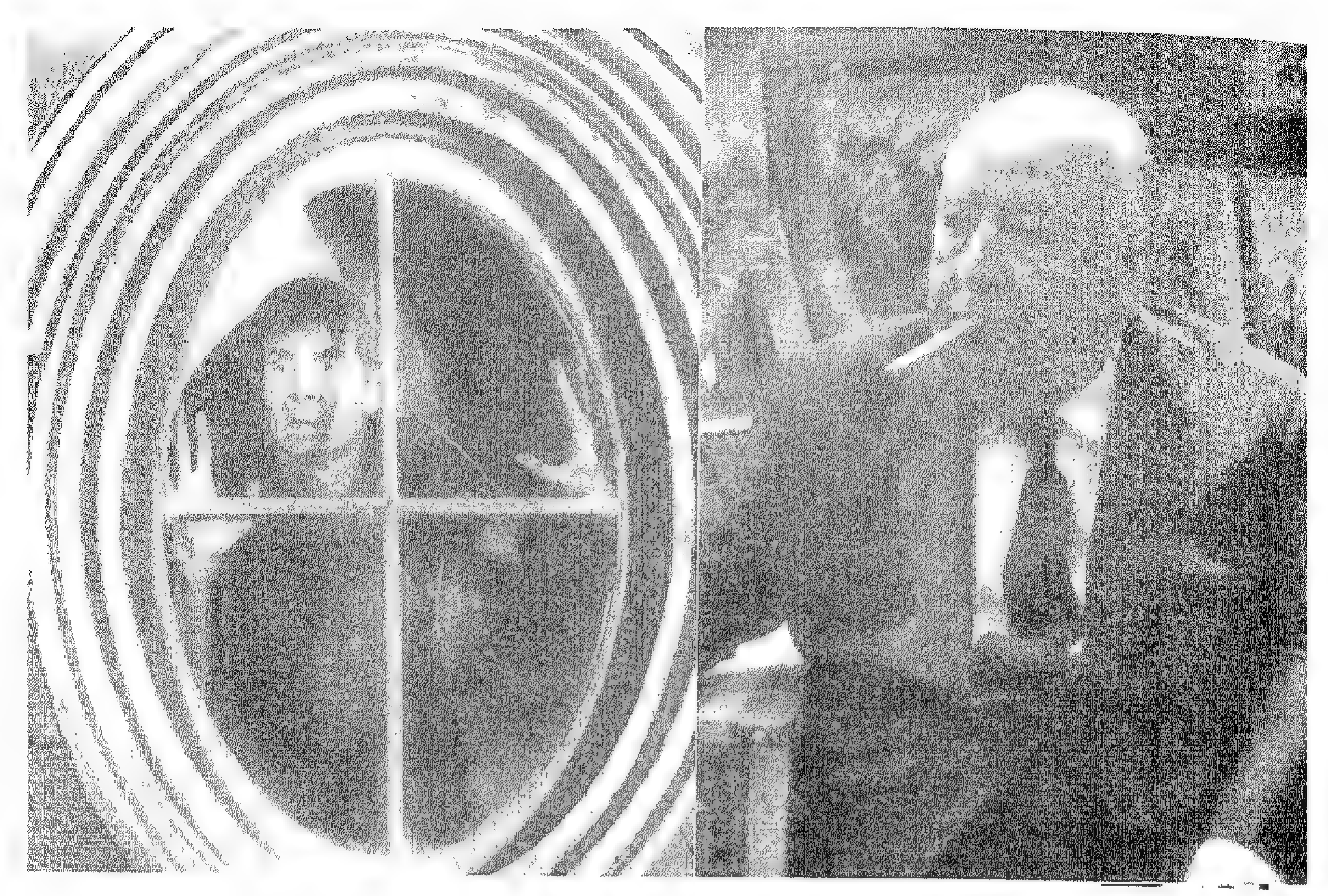
* صحيفة «الإندبندنت» ١٨ يونيو ١٩٩٨

16

فيليب فرنش

هيتشكوك العظيم

حول إعادة عرض فيلم «نفوس معقدة»



الفريد هيتشكوك

انطوني بريكنز «نفوس معقدة»

هيتشكوك العظيم

لم يكن من الحكمة أن يعيد ألفريد هيتشكوك صنع فيلمه البوليسي «الرجل الذي يعرف أكثر مما ينبغي» (١٩٣٤). وكان من انعدام الحكمة أن يعيد كل من رالف توماس وأنطوني بيج وكولن باكسي بالترتيب إخراج أفلام هيتشكوك «الدرجات التسع والثلاثون» و«السيدة تتلاشى» و«سيئ الصيت» . أما أكثرهم انعداما للحكمة فكان جس فان سانت عندما قرر أخيرا إعادة إخراج فيلم «نفوس معقدة» Psycho لقطة لقطة. وإذا كان هناك من يخالجه أدنى شك في ذلك، فعليه مشاهدة النسخة الجديدة التي تعرض حاليا من تحفة هيتشكوك. فإذا كنت قد استغرقت طوال الأربعين عاما الماضية في سبات عميق ولم تشاهد الفيلم حتى الآن، إذن لا تقرأ هذا المقال قبل أن تشاهده.

لقد ظهر فيلم «نفوس معقدة» في سنة حاسمة بالنسبة لثقافتنا المعاصرة. ففي سنة ١٩٦٠ انتهت حقبة أيزنهاور وانتخب جون كنيدي رئيسا للولايات المتحدة، وقررت لجنة محلفين في

المحكمة البريطانية العليا (أولد بيلي) السماح للجمهور البريطاني أخيرا بالاطلاع على رواية «عشيق الليدي تشاترلي»، وحملت حركة «الموجة الجديدة» الفرنسية الحيوية والنشاط الى الشواطئ الأنجلوساكسونية. وكان أفضل مخرجينا الشباب متجهين آنذاك نحو الواقعية المحلية. كان ذلك عام أفلام مثل «المسليّ» The Entertainer و«مساء السبت وصباح الأحد» Sataurday Night and Sunday Morning لكن اثنين من أكثر السينمائيين البريطانيين شهرة: مايكل باول الذي كان في الخامسة والخمسين من عمره، وألفريد هيتشكوك وكان في الستين، قررا إخراج فيلمين من أفلام الرعب المحدودة التكاليف يتناولان فيهما شخصيتي قاتلين مهووسين جنسيا: أحدهما أصبح مجنونا بسبب والده، والثاني بسبب أمه.

وقد عرض فيلم مايكل باول «المتلصص» Peeping Tom في أبريل ولم يحقق إقبالا كبيرا، وعرض الفيلم الثاني «نفوس معقدة» في أغسطس مصحوبا بدعاية كبيرة وتحذير من أنه لن يسمح لأحد بالدخول بعد بدء العرض. وعكست مقالات صفوة النقاد الإنجليز مثل سي. إيه. لوجيون ناقد «الأوبزرفر» وديليس باول ناقدة «التايمز» المزاج العام للنقاد.

عبرت ديليس باول عن كراهيتها للفيلمين، وغادرت دار السينما قبل نهاية فيلم «نفوس معقدة». وقد أبدت باول اشمئزازها من فيلم «المتلصص» (رغم أنها عادت بعد عشرين عاما فاعتبرته تحفة)، لكنها اعترفت في «نفوس معقدة» ببراعة هيتشكوك وقدرته على السيطرة على المتفرجين بوسائله التقليدية. وكانت باول قد خففت من حدتها تجاه هيتشكوك بعد أن التقت به في هوليوود، وكانت الاستعدادت لإنتاج الفيلم قد بدأت قبل عام من هذا اللقاء.

وقد أجريت أنا حديثا مع هيتشكوك عندما جاء إلى لندن في أكتوبر عام ١٩٥٩ لحضور افتتاح عرض فيلم «الشمال من الشمال الغربي» North By North West وفيه يروي بغموض وحذر ونشوة كيف أنه انتهى لتوه من صنع ما أطلق عليه «فيلمي الأول المرعب». وكانت نغمة صوته تشي بالطرب وكأنه «الولد السمين» في رواية «أوراق مستر بيكويك» الذي يريد أن يشوي جلدك.

ووقفت في طابور طويل أمام سينما «بلاتزا» في البيكاديللي لكي أشاهد «نفوس معقدة» في عرضه المسائي، وداخل قاعة العرض تجمدت الدماء في عروقي. ووقف رجل في الصف الذي

أجلس فيه وأخذ يتقيأ في الممر المجاور بعد وقوع الجريمة الأولى المفاجئة عندما يقتل نورمان بيتس (أنطوني هوبكنز) وهو يرتدي ملابس أمه نجمة الفيلم «جانيت لي» تحت الدوش في حمام فندق على الطريق (موتيل).

واقتضى مني الأمر مرور بعض الوقت عقب مشاهدة الفيلم قبل أن أتمالك نفسي وأعود الى شقتي الخالية التي كنت أقيم فيها بمفردي، وانقضى بعض الوقت قبل أن أدرك عظمة العمل الذي شاهدته.

تضم مكتبتي حاليا نحو أربعين كتابا عن هيتشكوك الذي يعتبر بحق أحد أكثر المخرجين السينمائيين موهبة في قرننا. ولكن في عام ١٩٦٠ كان هيتشكوك ما يزال مجرد «سيد الإثارة» (وهو تعبير روج له رجال الدعاية لأفلامه منذ أوائل الثلاثينيات). ولكن أحد أهم ما ظهر عنه من كتب وهو كتاب كلود شابرول وفرنسوا تريفو لم يترجم بعد إلى الإنجليزية.

في عام ١٩٥٩ حقق فيلم «الشمال من الشمال الغربي» نجاحا كبيرا وأعجب به الجميع كما كان منتظرا. وكان هيتشكوك قد كلف كاتب السيناريو إرنست ليمان بمشاهدة أفلامه البوليسية الأولى وكتابة مزيج من أفضل مشاهدها. وقد صور الفيلم في مواقع خلابة وكان ينتهي نهاية سعيدة ويضم ثلاثة من ألمع النجوم (من بينهم كاري جرانت الذي يعتبر تجسيدا مثاليا لشخصية هيتشكوك نفسه). أما «نفوس معقدة» فهو مناقض له تماما، فهو مصور بالأبيض والأسود، ويضم نجوما من الصف الثاني، ويدور حول شخصيات حزينة من الطبقة المتوسطة الصغيرة تقود سيارات مستعملة وترتدي ملابس رخيصة وتنزل في فنادق متواضعة، تلاقي بطلته حتفها بالطعن حتى الموت ثم يلقي بجثتها في مستنقع، وينتهي بطله داخل مصحة للأمراض العقلية يقضي فيها بقية حياته.

لقد كان هيتشكوك دائما رجلا هامشيا بميله إلى اليسار، وتعاطفه الديكنزي (نسبة إلى شخصيات تشارلز ديكنز) مع الضعفاء، وبكاثوليكيته التي يشوبها إحساس قوي بالذنب. وتعتبر قصة ماريون كرين أكثر أعماله امتلاء بالعاطفة وأكثرها أمريكية. إنها قصة غاضبة حول شاب وفتاة: ماريون وحبيبها سام غير قادرين على الزواج بسبب وضعهما الاقتصادي التعس في مجتمع

مهووس بالمال يتباهى فيه الأثرياء بثرواتهم. وتقع ماريون تحت إغواء سرقة مبلغ أربعين ألف دولار ائتمنها عليها مخدومها الذي يعمل داخل مكتب مكيف بينما تعاني سكرتيراته في الخارج من قيظ الحرارة في أريزونا. وفي اللحظة التي تقرر فيها ماريون إعادة المال المسروق فإنها تُقتل. أما نورمان الذي يعاني كذلك من عقدة الإحساس بالذنب ويعتبر ضحية سيكولوجية لهذا المجتمع، فإنه ينعزل عن العالم الحديث، ويصبح خطأه أو حادثته المأساوية أنه يفقد مرة واحدة طريقه إلى جزيرته الخاصة.

إن رحلة ماريون حتى نهاية الليلة يعقبها تدمير منظومة نورمان الشخصية. وفي أفلام هيتشكوك كان الشذوذ الجنسي دائما كامنا وربما يكون نورمان هو أكثر شخصيات الشواذ جنسيا مدعاة للتعاطف في أفلامه.

هناك شيئان منعا هذه القصة من الوقوع في التبسيط العاطفي والنزعة الأخلاقية والمبالغات. أولا: دقة روايتها، فالشخصيات الثانوية مرسومة بوضوح وبدون مبالغة (رجل الشرطة في الطريق السريع مورت ميلس، وبائع السيارات جون أندرسون، والمخبر الخاص مارتن بالسام. ثانيا: ثراء طابع الكوميديا السوداء وهو ما يمكن الإحساس به في المشاهدة الثانية أو الثالثة للفيلم. وإضافة إلى ذلك بالطبع، هناك موسيقى برنارد هيرمان، وعناوين الفيلم المخدرة لسول باس، والإضاءة الرقيقة لجون راسل.

مكونات فيلم «الشمال من الشمال الغربي» كما قلت، مأخوذة من أفلام سابقة لهيتشكوك. أما مكونات «نفوس معقدة» فهي مقتبسة من مصادر أخرى لكن يمكن التعرف عليها. لقد استلهم روبرت بلوك روايته من قصة إد جين، وهو سفاح قبض عليه عام ١٩٥٧ قرب بلدة بلانفيلد من منطقة ويسكونسن (التي تحولت في الرواية إلى بلانفيل). أما منزل أسرة بيتس ذو الطراز القوطي فمستوحى مباشرة من لوحة «المنزل بجوار السكة الحديدية» (١٩٢٥) وهي اللوحة الأهم في حياة رسامها إدوارد هوبر، وكانت تجسد نوعا خاصا من العزلة الأمريكية واعتبرت بداية مرحلة النضج في مسيرة هوبر.

أما «الموتيل» القريب من المنزل والمتناقض معه في طرازه، وهو مبنى حديث مكون من طابق واحد، فهو مستوحى من فيلم أورسون ويلز «لمسة الشر» The Touch of Evil وفيه تقع أشياء مرعبة لجانيت لي ومدير الموتيل (الذي يقوم بدوره دينيس ويفر) تسبق ظهور نورمان بيتس. أما جذور مشهد «الدوش» فيمكن العثور عليها في فيلم «الضحية السابعة» The Seventh Victim (١٩٤٣) وهو أحد أفلام الرعب من إنتاج فال لوتون صديق هيتشكوك، وفيه تتعرض البطلة العارية (التي تبحث عن شقيقتها المفقودة) للقتل على يدي امرأة في منتصف العمر نراها كشبح مشوه وشرير من خلال ستارة الدوش.

وكمصدر للخيال المصور والاستعراض الفني لمخرج سينمائي يجيد التعامل مع مادته، يعتبر «نفوس معقدة» بعيوبه وحسناته أحد أكثر الأفلام تأثيرا. إننا نراه في كل فيلم من أفلام الإثارة. تعيده إلى ذاكرتنا رغما عنا، كل مشاهد الاستحمام تحت الدوش والموتيلات. ففي فيلم «ثيلما ولويز» لريدلي سكوت، تطلق البطلتان الخارجتان على القانون النار على شرطي دورية على الطريق السريع يرتدي نظارات سوداء في إشارة إلى الإنتقام النسوي لما لحق بماريون كرين.

لقد لعبت جانيت لي أدوارا بارزة (خاصة في «الجذر العاري» و«الرفيق المنشوري») لكنها ظلت دائما مرتبطة بدورها في «نفوس معقدة» الذي تُقتل فيه بعد أربعين دقيقة من بدايته. أما أنطوني بيركنز الذي مات متأثرا بإصابته بمرض «الايدز»، فلم يستطع أبدا أن يخرج من موتيل بيتس. لقد ذهب إلى قبره باعتباره نورمان المعذَّب، القاتل الذي لا يستطيع أن يؤذي ذبابة.

وتبقى من أكثر المعروضات اللافتة للنظر في متحف السينما في السينماتيك الفرنسية، جمجمة أم نورمان بيتس، وأكثر الديكورات التي لا تخطئها العين عند التجول في استديوهات يونيفرسال، منزل بيتس على جانب التل.

* صحيفة «الأوبزرفر» ٧ أغسطس ١٩٩٨

17

سيمون هاتينسون

نقاد السينما بين النجوم

لا تقل الحقيقة عنهم وإلا فلن تُدعى في المرة القادمة!

نقاد السينما بين النجوم

في الأسبوع الماضي تلقيت مكالمة تليفونية من شركة «فوكس». وكان هذا شيئا مفاجئا لأن «فوكس» نادرا ما تتصل بالصحف ذات المستوى الرفيع. فهي تعرف أن الخبطات الصحفية ذات التأثير توجد في صحف «التابلويد»، فإشاعة من النوع المتقن أو كلمة أو كلمتان عما شاهده الصحفي في عرض خاص لفيلم ما، قد يساهم في إنجاح الفيلم. وعلاوة على ذلك فقد أصبح روبرت ميردوخ هو الذي يمتلك شركة فوكس، وأصبح المجال بالتالي أوسع للترويج لأفلام فوكس في صحف التابلويد الشعبية المملوكة لميردوخ مثل «ذي صن» و«نيوز أوف ذي وورلد».

ولكن كان هناك سبب لهذه المكالمة: فقد نشر لي مقال صغير في ذلك اليوم ضمن ملحق الجمعة عن بيتي توماس مخرج فيلم «دكتور دوليتل» الجديد لإيدي ميرفي. لم يكن مقالا رصينا، لكنه كان دقيقا وبعيدا عن الهجومية.

وجاء صوت موظفة العلاقات العامة في الشركة عبر الهاتف: «هالو سيمون.. مقالك عن بيتي توماس.. لم يكن مقالا لطيفا.. أليس كذلك؟».

ماذ كانت تقصد؟

«أتعرف.. كان مقالا حادا.. لم يكن إيجابيا».

وسألتها هل طلب منها أحد أن تبلغني بأن المقال لم يكن لطيفا؟. وجاءت الإجابة: نعم، لقد تلقيت مكالمة هاتفية من أمريكا وقالوا لنا أن نخبركم بأنهم غير سعداء بالمقال. ويقولون إنه في المستقبل إذا كان هناك مستقبل.....».

ولم تكمل امرأة العلاقات العامة، أو ربما أكملت لكنني من شدة الصدمة لم أعد قادرا على سماع ما قالته بعد ذلك. والأمر المدهش أيضا أن مكالمتها معي جاءت في الساعة الثالثة بعد الظهر، أي في السابعة صباحا بتوقيت لوس أنجليس. وتساءلت أنا بصوت خفيض: في أي وقت يستيقظ عادة أساطين السينما في لوس أنجليس ويبدأون في تمشية كلابهم؟

إنني أذكر هذه المكالمة – وقد تكررت معي كثيرا خلال الأسابيع الماضية – لتوضيح جانب خطير أعتقد أن مشاهدي السينما لا يعرفون عنه الكثير. فبينما تزداد المساحة المخصصة للسينما في الصحافة، يتضاءل الاهتمام بنقاد السينما وبتوفير الظروف المناسبة لهم من أجل أداء وظيفتهم. وإذا كانت شركات الإنتاج تتهافت على نشر ولو بضعة أسطر عن أفلامها فإنها في الوقت نفسه ترغب في التحكم فيما ينشر.

قبل سنوات، ذهبت في رحلة صحفية لزيارة استديوهات شركة «يونيفرسال» لمشاهدة افتتاح مدينة الملاهي والخدع السينمائية المستخدمة في فيلم «الحديقة الجوراسية» Jurasic Park. وقد أجلسونا في مقاعد الدرجة الأولى في الطائرة وقدموا لنا ما لذ وطاب من الطعام والشراب طوال الرحلة، وأنزلونا في فندق من فنادق الدرجة الأولى، بل ووضعوا رئيسة قسم العلاقات العامة في يونيفرسال في خدمتنا.

وعادة ما يردد مديرو العلاقات العامة في شركات السينما السؤال نفسه: ما هو رأيك؟ فقد كان رأيهم أن مدينة ملاهي الحديقة الجوراسية هي أعظم مدينة من نوعها في العالم. وكانت الإحصائيات جاهزة لديهم للبرهنة على ذلك. ولكنهم لم يفهموا أن رأي الصحفيين لا يتكون إلا بعد الانتهاء من المشاهدة ومن الرحلة.

وسأل أحد الصحفيين ما إذا كان ممكنا أن يأخذونا في جولة في ديزني لاند، وهي مدينة الملاهي المنافسة لمدينة يونيفرسال. وغضبت مديرة العلاقات العامة من الاقتراح لدرجة أنها لم تستطع الرد عليه. وبعد استشارة زملائها جاءت الإجابة بالرفض. وقد رفضوا ان يسمحوا لنا حتى بزيارة قلب وسط لوس انجلييس لأنهم رأوا أن هذا الجزء من المدينة ربما لا ينعكسَ انعكاسا إيجابيا في مقالاتنا الصحفية.

وبعد يومين من إعدادنا للحدث، أخذونا أخيرا إلى مدينة الحديقة الجوراسية. ولسوء الحظ لم تكن قد اكتملت بعد، ولكن يونيفرسال كانت تأمل أن نكتب عنها كما لو كانت قد اكتملت بالفعل. وقالوا لنا إن المدينة الجوراسية أكبر من مجرد مدينة للملاهي فهي أيضا «تجربة» كبيرة. وكجزء من هذه التجربة، ذهبت إلى المقهى الجوراسي لكي أتناول سندويتشا من البيرجر

الجوراسي وتحدثت مع رجل جوراسي كان يقوم بالخدمة في المقهى. كان شابا وسيما، وممثلا عاطلا عن العمل يعمل في المقهى مقابل أجر زهيد إلى حين يعثر على عمل في السينما. وأخذت أسأله عن أجره وعن طموحاته السينمائية، وفجأة وجدت مديرة العلاقات العامة تجذبني من ذراعي وتجرني بعيدا وهي تقول لي: لا أعتقد أن هذا الرجل يمكن أن يساعدك كثيرا في كتابة مقالك الصحفي. عدني ألا تنشر أي شيء مما قاله لك».

وبعد عودتي من الرحلة نشرت مقالا شديد النقد عن النظام الشمولي في يونيفرسال. وكان من السهل عليّ أن أفعل ذلك بحكم أنني أتمتع بوظيفة دائمة في الصحيفة التي أكتب لها. ولكن المشكلة أن معظم الصحفيين الذين يذهبون في رحلات كهذه هم من الصحفيين الذين يكتبون بالقطعة، ويحرصون بالتالي على دعم علاقاتهم بشركات الإنتاج، فإذا طلبت منهم يونيفرسال عدم التحدث عن رجل قابلوه في مقهى ما، فإنهم يحرصون على الالتزام بذلك.

إذن فإن ما تفعله شركات الإنتاج والاستديوهات أنها تلتف حول الصحف وتمنح الكتّاب بالقطعة بشكل مباشر المقابلات الصحفية. وهم يقولون لنا إن هذه هي الطريقة الأفضل لأن هؤلاء الذين يكتبون بالقطعة يمكن الاعتماد عليهم أكثر. وهذا صحيح. وللأسف فإن معنى أنهم يمكن الاعتماد عليهم أنهم ينقلون بشكل مباشر المادة الجاهزة التي تتضمنها المطبوعات الدعائية التي تصدرها الشركات والاستديوهات للترويج لأفلامها دون محاولة لتكوين رأي خاص بهم. وهناك في لوس أنجليس مجموعة من الصحفيين الذين يعملون بالقطعة ويتمتعون بمعاملة «خاصة» من جانب شركات الاستديوهات. وهم يقولون لك إنهم في موقف لا يسمح لهم بأن يكونوا شرفاء، دعنا من التمتع بروح نقدية، لذا فإنهم يجلسون بهدوء حول الموائد المستديرة، يبتسمون بينما تروي لهم «الموهبة» كيف كان المخرج عظيما، ثم يهرولون لكتابة مقالات المديح التي تضمن لهم مقابلة صحفية أخرى.

صديق لي حضر مؤخرا حفلا صحفيا أقامته شركة وورنر أطلقت عليه «أول مؤتمر عالمي للتليفزيون». وقد قصدت وورنر بذلك أن الصحفيين المأجورين يستطيعون قضاء ثلاثة أيام في صحبة نجوم فيلمي «إي. آر» ER وأصدقاء» Freinds ثم يعودون إلى بلادهم يحملون بعض المقالات الدعائية لبيعها. إنه «اتفاق جنتلمان»: فشركة وورنر تحصل على الدعاية التي تلزمها، والصحفيون

إياهم يحصلون على بعض المال لقاء كتاباتهم. وبالطبع عليهم جميعا أن يقرروا مسبقا أي الصحف والمطبوعات سينشرون فيها كتاباتهم، وتملك وورنر حق الفيتو.

وقد تم تقديم صديقي إلى نجوم فيلم «أصدقاء»، وقيل للجميع إنهم يستطيعون توجيه الأسئلة كما يشاءون، فأنتم في أرض الحرية (وبالمناسبة تحتفظ شركة وورنر داخل صندوق زجاجي بقطعة من جدار برلين). وكانت ليزا كيدرو قد اختيرت لتوها أكثر شخصيات الفيلم شعبية. ووجه صديقي إليها السؤال التالي: ليزا.. كيف تشعرين بعد أن أصبحت أكثر نجوم الفيلم شعبية؟ وهنا قفزت امرأة العلاقات العامة قائلة: «أعتقد أنني أستطيع الإجابة على هذا السؤال بالنيابة عن ليزا. إننا جميعا نشعر بالألفة مع بعضنا، ونحب بعضنا البعض كثيرا جدا».. أو شيئا من هذا القبيل.

ولكن هذه هي أمريكا. في بريطانيا نحن أسعد حظا، ففيما عدا استثناءات قليلة، فإن كل الأحاديث التي تقرؤها في «الجارديان» هي أحاديث تمت بشكل مباشر: صحفي واحد يجري الحديث مباشرة مع النجم أو المخرج، أما في أمريكا فقد يشترك نحو عشرة أو خمسة عشر أو عشرين صحفياً في إجراء حديث صحفي مع شخصية واحدة. فهل يستطيع الصحفي أن يكتب في مقدمة موضوعه أنه قضى عشرين دقيقة في انتظار أن يوجه إلى النجم سؤالا واحدا؟ نعم يستطيع ذلك بالطبع، ولكن من الذي سيرغب بعد ذلك في قراءة حديثه؟ إن كل قارئ وكل رئيس تحرير يريد أن يشعر أن أمامه مقابلة خاصة نادرة، أو قطعة من روح النجم السينمائي.

شركات هوليوود ترى أن هذه هي الطريقة الوحيدة الممكنة، فمع الإقبال على إجراء المقابلات الصحفية مع النجوم، يجب تنظيم مقابلات جماعية لعدة صحفيين وإلا كيف يمكن الاستجابة لكل هذا العدد. وبسبب صعوبة تنظيم هذه المؤتمرات، يصبح من الضروري التحكم فيها مسبقا. ويصبح أمرا طبيعيا بالنسبة للصحفيين المتحلقين حول المائدة أن يتم إسكات ذلك الصحفي الآخر المشاغب الذي لا يفتأ يكرر أسئلة بعيدة عن الموضوع حسب ما ترى مندوبة العلاقات العامة.

ربما تقول لنفسك: إننا أسعد حظا في إنجلترا العجوز، فليس لدينا نجوم كثيرون، وعندما نجري معهم مقابلات صحفية فإننا نجريها حسب شروطنا نحن، أليس كذلك؟

ليس تماما. أولا هناك عملية تدقيق شديدة. فقد يتصل بك مندوب الصحافة أو وكيل الفنان قائلا لك مثلا: سيمون.. هل يمكنك إرسال بعض النسخ من مقالاتك المنشورة لمستر ألبرت فيني لكي يلقي نظرة عليها. ثم يتضح أن المستر ألبرت فيني ألقى نظرة سريعة عليها ولم يعجبه ما تتضمنه، وإذن فلن تحدث المقابلة.

ولكن على الأقل نستطيع أن نلتقط صورا خاصة بنا للفنانين.. أليس كذلك؟

إلى حد ما، فقد أصبحت الشركات تعرض علينا صورا مناسبة التقطها مصورو الشركة أو المصور الخاص للنجم، أما صورنا الخاصة فينبغي أن نحصل على تصريح منهم بنشرها. قد تسمع مثلا هذا التعليق على لقطة قمت بتصويرها: «هذه لقطة رائعة للسير أنطوني هوبكنز. غريب أنه استطاع الاحتفاظ بهذه النظرة الساحرة في عينيه رغم تقدمه في العمر». ولكن لا تندهش إذا ما تبعها شيء من هذا النوع: السير أنطوني يطلب ضرورة أن تحصل على حق نشر الصورة أولا.

على الأقل (ستقول لنفسك) نحن في إنجلترا غير مضطرين للتجمع حول مائدة مستديرة في حشد صحفي واحد للاستماع إلى ما يتعطف به علينا النجم السينمائي. هذا حقيقي ولكن معظم المقابلات التي تقرأها في هذه الصحيفة أُجريت في فنادق. وتحديدا في فندق دورشستر لدرجة أنني كنت أتصور أن فندق دورشستر عقد اتفاقا تجاريا مع شركات السينما. إن هذا يخلق جوا كان بريخت سيسعد به كثيرا ويأخذ في تذكيرنا طوال الوقت بعدم واقعيته.

أحيانا تستطيع أن تقابل النجم في غرفته بالفندق، ألا يبدو ذلك رائعا أو مغويا، أو على الأقل مشبعا للغرور؟ كلا إنه أمر يسبب الحرج، فالصحفي في موقف كهذا يتحول إلى شخص متطفل بمجرد دخوله إلى الغرفة. ولا غرو إذن أن يصبح النجوم عادة عدائيين تجاه الصحافة ويرفضون التحدث إلى الصحفيين (رغم أن عقودهم تنص على عكس ذلك).. وهنا يبدأ الصحفيون في تخمين من الذي سيرقد في الفراش ومن الذي سيبقى جالسا!

ولكن على الأقل عندما نصل إلى النجم نستطيع أن نوجه ما نشاء من أسئلة.. أليس كذلك؟

أحيانا. فغالبا ما يناولك مندوب العلاقات العامة أثناء اجتيازك عتبة الباب قائمة بالمحظورات. ولدي تجربة شخصية في هذا المجال، فقد كنت في طريقي لإجراء حديث صحفي مع «كورتناي

لوف» نجمة موسيقى البوب التي تحولت إلى ممثلة سينمائية، وكان يتردد أن كورتناي قد استُغلت كثيرا في الدعاية لنفسها، فقد كثر الحديث عن علاقتها بكيرت كوبان وإدمان كليهما المخدرات وعن ماضيها في الرقص العاري (الاستربتيز)، وكان الفيلم الذي تألقت فيه هو فيلم «الشعب ضد لاري فلينت» لميلوش فورمان، وهو عن العلاقة بين صانع أفلام إباحية (بورنوجرافية) وزوجته راقصة الاستربتيز ومدمنة المخدرات. وكما هو شائع، فالشخصية تعكس جانبا من الحياة الخاصة للممثلة. وكان من المستحيل عدم الربط بين الشخصية والنجمة في الأسئلة.

ولكنهم قالوا لي قبل المقابلة: غير مسموح بتوجيه أسئلة عن كيرت كوبان ولا عن المخدرات ولا عن الاستربتيز. وإذا كنت قد عدت إلى صحيفتي بدون توجيه هذه الأسئلة لكان رئيس التحرير قد وجد مبررا لطردي من العمل. ولذلك أخذت في طرح الأسئلة. وجاءني صوت مندوبة العلاقات العامة من ركن الغرفة: ما هذا.. هذا لعب خشن.. سؤال آخر من هذا النوع وستجد نفسك مطرودا. وهنا انتهت المقابلة.

وفي العام الماضي ذهبت للمرة الأولى إلى حفل من حفلات النجوم بعد عرض خاص لفيلم «الرجل ذو القناع الحديدي»، وكان هناك جيرار ديبارديو وجون مالكوفيتش وجيريمي أيرونز، وكان هذا الطبق الأول في الوجبة، ثم جاء بعد ذلك الطبق الرئيسي: ليوناردو دي كابريو بطل الفيلم. وكان من المفروض أن نراه في الصباح لكنه لم يأت، ثم في الظهيرة.. ولم يظهر أيضا، ثم في المساء. وكان نصف الصحفيين قد غادروا الحفل عندما سمعنا خطوات النجم الشاب يتبختر وهو يدخل إلى القاعة قائلا: خمس عشرة دقيقة فقط.. هذا أقصى ما يمكن.. تعرفون أنني لا أريد ذلك أصلا.

ووجهنا إليه سؤالين عن تجربة العمل مع كل هؤلاء النجوم الكبار، ثم جربنا توجيه أسئلة عن أشياء نعتبرها أكثر أهمية بالنسبة لنا. وبدت علامات الصدمة على وجه «ليو» وقال غاضبا : هل أنتم مهتمون بالسياسة؟ ثم رفض الإجابة على السؤال. وجاء سؤال آخر: هل تستمتع بأنك أصبحت رمزا للشباب الشاذ جنسيا. وبدا ليوناردو أكثر إحساسا بالصدمة وقال لنا إنه لا يعرف أي شيء عن هذا الموضوع وإنه لا يحب هذا النوع من الأسئلة ولا يستمتع بالمقابلة. هذا شيء غير معقول، فها هو نجم متألق يهرب مفزوعا أمام حفنة من الصحفيين المجهولين. ولم أستطع أن أمنع نفسي من

التفكير في فيلم تسجيلي رائع ظهر قبل أكثر من ثلاثين عاما عن يوم كامل قضاه مارلون براندو في صحبة الصحفيين. لقد كان عيدا عالميا تألق فيه براندو وأخذ يمزح مع هذا ويرد بلباقة على ذاك، حتى هيمن بعبقرية على جميع الصحفيين طوال اليوم، ولكنهم عادوا جميعا وهم يحملون مادة ممتازة ويحملون مشاعر دافئة تجاه الرجل.

الاستديوهات تقول: إننا نريد أن نحمي نجومنا.. لا نريد أسئلة استفزازية. وأنا أقول: ولا أنا أيضا، لكن أفضل الكتابات هي تلك التي يستطيع الكاتب أن يقبض فيها على ثنايا موضوعه، وأن يربط بين أجزائه.

إذن ما هو الحل؟

ربما كان يجب علينا أن نقلل من الاعتماد على المقابلات الصحفية ونهتم أكثر بكتابة «البورتريه» الموضوعي للممثل. ولكن هنا أيضا سنواجه مشاكل من نوع آخر، فهذا النوع من الكتابة يتطلب تكوين علاقات مع المحيطين بالموضوع. وثانيا سنصبح أكثر اعتمادا على المواد الأرشيفية المنشورة عن الشخصية.. قصاصات الصحف وما إلى ذلك، وهو ما قد يجعلنا نردد نفس الأحكام والمعلومات القديمة بأخطائها.

ربما يصبح بوسعنا أن نلجأ إلى النوع الرفيع من مقالات الفكر حول: كيف فشلت السينما الفرنسية في استعادة موقعها منذ وفاة جان فيجو. ولكن يجب أن نكون واقعيين، فمعظم الناس يهتمون بالنجوم وبحياة النجوم، بما في ذلك قراء صحيفة «الجارديان». ونحن نحرص على تحقيق نوع من التوازن بين المواد المنشورة: أن نستخدم مواضيع قد لا تثير إلا اهتمام الأقلية، لكي نغطي مواضيع أخرى أكثر شعبية.

أما الاستديوهات فلديها إجابة أفضل يطلقون عليها EPK وهم يوزعونها على شركات التليفزيون. وهي مقابلات معدة سلفا مع نجوم السينما من خلال أسئلة وأجوبة بارعة. وتستطيع شركات التليفزيون التعامل مع هذه المقابلات وإعادة تقطيعها بحيث تجعل النجم يبدو كما لو كان يتحدث إلى مقدم البرنامج بشكل شخصي.

وماذا عن المقابلة الصحفية مع ليوناردو دي كابريو؟

لقد نشرتها تماما كما تمت، ولم يحدث أن تلقيت ردود فعل إيجابية من مسؤولي العلاقات العامة كما حدث في تلك المرة. لقد اتصلوا بي تليفونيا، واحد وراء الآخر، وهتفوا: «عظيم.. يالها من خبطة.. لقد كان رائعا أن نقرأها كما وقعت بالضبط».

وواحد بعد آخر .. قالوا لي إنهم سيحرصون على ضمان ألا أُدعى إلى أي حفل من حفلاتهم في المستقبل!

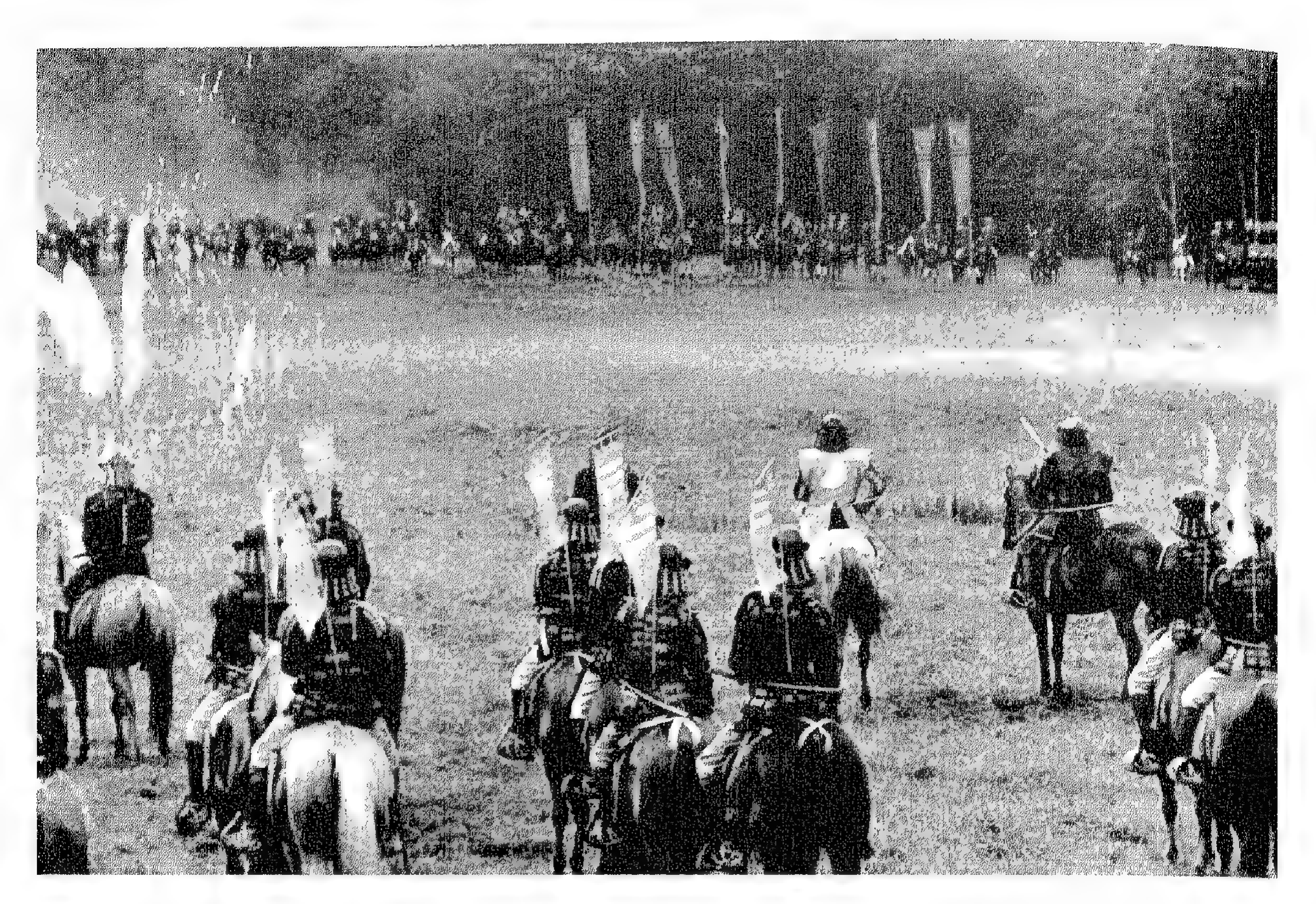
* صحيفة «الجارديان» ٢١ اغسطس ١٩٩٨

18

جيلبرت أدير

أكيرا كيروساوا

الانطلاق نحو شروق الشمس



لقطة من فيلم «ران» لكيروساوا

الانطلاق نحو شروق الشمس

كان أكيرا كيروساوا الذي توفي الأحد الماضي، على الأقل فيما يتعلق بسمعته في الغرب، أكثر السينمائيين اليابانيين مكانة. لقد كان، وهذا أمر قابل للجدل حقا، أكثر الفنانين اليابانيين شهرة.

إن أشهر أفلامه: «راشومون» و«الساموراي السبعة»، وهما يكونان جزءا من الموروث الجمعي العالمي من التحف السينمائية. وقد اهتمت الصحافة البريطانية بخبر وفاته، ليس فقط من خلال المقالات التي تنشر عادة في أبواب مشاهير «الوفيات» كما قد يتوقع المرء، بل وبشكل استثنائي في حالة مخرج سينمائي يصنع أفلاما غير ناطقة بالإنجليزية، كمادة إخبارية جادة وكحدث مهم بالنسبة إلى الكثيرين خارج نطاق الدائرة المحدودة لطلاب السينما. (ورغم ذلك فقد تفوقت الصحافة الفرنسية كعادتها دائما على الصحافة البريطانية. ففي يوم الإثنين الماضي خصصت صحيفة «ليبراسيون» ما لا يقل عن خمس صفحات لاستعراض مسيرة عمل كيروساوا، امتلأت

بالإشادة بأعماله وضمت أيضا كلماتٍ مختصرةً سريعةً للمعجبين به من أمثال ستيفن سبيلبرج، بل وحتى جاك شيراك. أما توني بلير.. حسنا.. ربما كان قد اهتم لو كان الأمر يتعلق بإحدى فتيات فرقة «سبايس جيرلز».

ومع ذلك فإذا ما سألت أحد دارسي السينما أو مؤرخي الفن السينمائي أو حتى أحد عشاق السينما المتحمسين، عن أفضل مخرج سينمائي ياباني فمن المستبعد أن تكون الإجابة كيروساوا. فهناك على الأقل مخرجان يسبقانه في الأهمية هما كينجي ميزوجوشي وياسوجيرو أوزو. فعند معظم المهتمين بالسينما تفتقر أعمال كيروساوا بدرجة كبيرة إلى الغموض. فهي أعمال لا تتضمن ظلالا ومناطق غامضة سحرية تتطلب تفسيرا من جانب خبير سينمائي (هواة السينما يعشقون تلك الأفلام التي تحتاج إلى فك طلاسمها) وربما فضلا عن هذا كله، تنتمي أفلامه للسينما السائدة. وبصراحة يعتبر كيروساوا في دوائر المثقفين نوعا من «الكليشيه»، فالبعض يعتبر أن شهرته العالمية كمخرج، بغض النظر عما إذا كان جديرا بها أم لا، كانت لها عواقب مزعجة، فقد ساهمت بشكل ما، في إغفال الكثير من الجوانب الأخرى الثرية في السينما اليابانية.

إن هذا النوع من الخلافات الحادة في الآراء، بين الذوق العام والذوق المتخصص، هو أمر طبيعي في الفنون عموما وفي فن السينما بوجه خاص. غير أن كيروساوا يعتبر حالة خاصة. فجمهور السينما العادي يعتبره أكثر السينمائيين اليابانيين يابانيةً، في حين يعتبره معظم المتخصصين أقل السينمائيين اليابانيين يابانيةً. والغريب أنه كان دائما يجمع، على نحو ما، بين الجانبين في وقت واحد.

لنأخذ تلك الأفلام التي يعرفها معظم المشاهدين في الغرب، وأشهرها «الساموراي السبعة» وأيضا «سانجيرو» و«القلعة الخفية» و«يوجمبو» وإثنين من أفلامه الملحمية المبهرة التي أخرجها في سنواته الأخيرة «كاجيموشا» و«ران». تعكس هذه الأفلام الملحمية التي تمتلئ بالمناظر الهائلة، اهتماما شديدا بقيم اليابان الإقطاعية بكل جنوحها: الشجاعة والتضحية بالنفس والخضوع القدري في مواجهة الموت. وهي بازدحامها بشخصيات الفلاحين والمحاربين وفتيات الجيشا، وبامتلائها بالأزياء والمناظر الخارجية والداخلية المبهرة التي لا يمكن إلا أن تسيطر على أنظار المتفرج الغربي، تجسد ذلك الإبهار الشرقي الذي يجذب المتفرجين في الغرب.

ولكن الطريف أن ذلك الانبهار بالمناظر الغريبة هو ما جعل هذه الأفلام أكثر جاذبية من ميلودرامات ميزوجوشي التي برز فيها للمرة الأولى في السينما اليابانية دور المرأة، ومن أفلام أوزو الكوميدية-الدرامية الرفيعة التي تمتلئ بالتفاصيل المحلية. وبعيدا عن السخرية، فإن الإنبهار بالشرق هو ما نحبه نحن الغربيون ونجده سهلا ونحن أمام أعمال فنية من إنتاج مجتمع مختلف بشكل يدعو إلى الحيرة. وباختصار، تنسجم أفلام كيروساوا كثيرا مع الفكرة المسبقة التي تسيطر على أذهان الجميع عن الشكل الذي ينبغي أن يبدو عليه الفيلم الياباني.

ولكن يظل هناك ما هو أكثر من ذلك. فكما لاحظ ويتجنشتاين ذات مرة، فإن الاختلافات تتماثل مع بعضها البعض أكثر مما تتماثل المتشابهات. لقد اعترف كيروساوا أكثر من مرة بأنه استلهم أفلامه عن الساموراي من أفلام «الويسترن» الهوليوودية وخصوصا أفلام جون فورد، تماما كما استلهم بها الفولكولور الياباني من العصور الوسطى. والمؤكد تماما أن فترة الساموراي تحتل في التاريخ الياباني، وكذلك فكرة توالد الأساطير في الثقافة اليابانية، نفس المكانة التي يحتلها تأسيس ولايات الغرب الأمريكية في التاريخ الأمريكي والثقافة الأمريكية. ولكن الأمر المشهود في حالة كيروساوا، أن التأثر سار في كلا الاتجاهين، ففيلم «الساموراي السبعة» وهو فيلم مصمم على نمط الويسترن الهوليوودي، أُعيد أنتاجه فيما بعد في فيلم من أفلام «الويسترن» الهوليوودية هو فيلم «العظماء السبعة» من إخراج جون ستيرجس (وكذلك الأمر بالنسبة لفيلم «راشومون» الذي اقتبس منه فيلم «الغضب» من إخراج مارتن ريت، وإن كان من الأفضل نسيان ذلك الفيلم).

لكن هذه ليست نهاية طريق المؤثرات الثقافية المتبادلة، ففي الستينيات وبعد أن استهلكت السينما الإيطالية القدرة المحدودة لأفلام هرقل وماشيست على جذب المشاهدين، ابتكرت لنفسها ما عرف باسم «الويسترن الاسباجيتي». وإذا شاهد المرء هذه الأفلام اليوم فسوف يدرك تماثلها المدهش، سواء في الأسلوب البصري أو في طريقة السرد، ليس مع أفلام الغرب الأمريكية مثل «الباحثون» أو «ريو برافو»، بل مع «يوجمبو» و«سانجيرو» لكيروساوا. ففي هذه الأفلام يتكرر ظهور القرية الفقيرة التي تحاصرها عصابات اللصوص وقطاع الطرق، وذلك البطل الفردي الصامت الذي يناضل بفروسية إلى جانب الضعفاء ضد الجانب الآخر (هذا البطل عند كيروساوا هو توشيرو ميفون، وعند سيرجيو ليوني هو كلينت ايستوود) كما نلاحظ أيضا نفس العنف المنظم الرهيب.

ولكن ظاهريا ومن النظرة العامة تبدو هذه الأفلام مختلفة تماما عن بعضها، ولكنها تتطابق عمليا في تفاصيلها ومكوناتها.

ومرة أخرى لعل ما يقلل من المؤثرات التغريبية لما قد يبدو من وجهة نظر المتفرج الغربي الأشياء الأكثر إبهارا وجاذبية في أفلام كيروساوا، التأثر الواضح أحيانا والخفي أحيانا أخرى، بالثقافة الغربية التي يبدو المخرج مفتونا بها. لقد قدم كيروساوا مثلا الطبعة السينمائية اليابانية من «ماكبث» و«الملك لير» (في «عرش الدم» و«ران» بالترتيب). لكن الغريب أنها لم تجد اهتماما عند المتفرجين البريطانيين رغم أنهم معتادون على مشاهدة المعالجات المسرحية المختلفة على مسارحنا الوطنية لنفس المسرحيات بعد جعلها تدور في «إيطاليا الصغيرة» مثلا (أحد أحياء مدينة لندن التي تشتهر بانتشار الجريمة والمجرمين فيها- المترجم) أو في معسكر «أوشفيتز» النازي، أو من خلال أسلوب الفيلم البوليسي البارع بعد جعل الأحداث تدور في طوكيو المعاصرة كما في فيلم «عال ومنخفض» مثلا، فهل هناك ما هو أكثر حداثة من ذلك؟

لم يكن من المدهش إذن أن يهب لنجدة كيروساوا في السنوات الأخيرة من حياته عندما بدأ يواجه مشاكل كبيرة في إنتاج أفلامه، عدد من صفوة نجوم الإخراج السينمائي في هوليوود مثل كوبولا وسبيلبرج وجورج لوكاس (نستطيع أن نلمح في فيلم «حرب النجوم» بعض التأثر بأساطير الساموراي).

وفي خطوة من أجرأ الخطوات في إسناد الأدوار في السينما، أسند كيروساوا إلى مارتن سكورسيزي دور فان جوخ في أحد فصول فيلم «أحلام» أكثر أفلام كيروساوا اضطرابا في الإيقاع والسرد. وظهر ريتشارد جير كضيف شرف في الفيلم الذي تلا فيلم «أحلام» وهو «رابسودي من أغسطس». لقد اكتملت الدائرة.

نقطة أخيرة. إن سطوة كيروساوا التي أدت إلى إغفال ثراء وتنوع السينما اليابانية يمكن أن تؤدي بدورها إلى إغفال أعمال كيروساوا بالتركيز المبالغ فيه على أفلامه التاريخية فقط. ولا تزال السينما اليابانية في اتجاهاتها المتعددة، كما لا تزال أعمال كيروساوا الأخرى أيضا في حاجة إلى إعادة اكتشافها.

*** صحيفة «الإندبندنت» الخميس ١٠ سبتمبر ١٩٩٨**

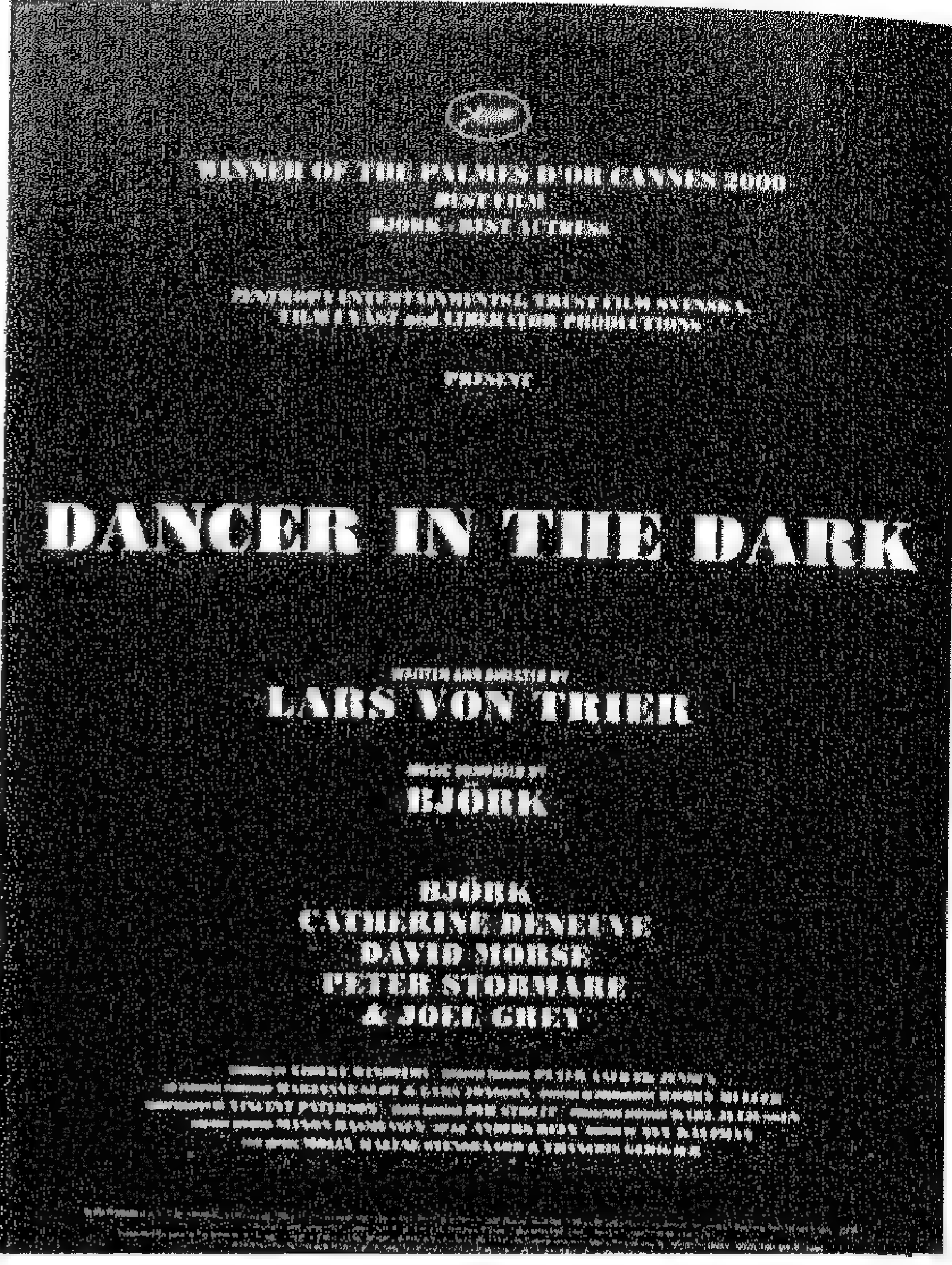
19

بيتر برادشــو

«راقصة في الظلام»

فيلم لارس فون ترايير سخيف وسطحي ومتلاعب





راقصة في الظلام - الدانمارك

«راقصة في الظلام»

بسبب وقاحته المطلقة وميلودراميته الزاعقة وتراجيديته الزائفة، يجب أن يكون فيلم «راقصة في الظلام» Dancer in the Dark للارس فون ترايير أسخف فيلم لهذا العام، وأيضا أكثر الأفلام سطحية وفجاجة في تلاعبه بالمشاعر. إن كل شيء في هذا الفيلم سخيف، ابتداء من تظاهره بالسذاجة وحبكته المستحيلة، إلى الابتسامة البلهاء الصغيرة الغامضة المتعالمة على وجه بطلته الضحية التي أدت دورها «بورك»- وهي نجمة غناء صادحة تملك القدرة على إفساد كل عُلب الحليب على مدى عشرة كيلومترات.

إنها تقوم بدور «سالما»، المهاجرة التشيكية التي تعمل عاملة في مصنع في بلدة صغيرة في أمريكا، وهي تدخر كل قرش للإنفاق على ابنها الضعيف النظر الذي تتولى مسؤوليته بمفردها، وتحلم في نشوة بالمسرحيات الموسيقية التي تهيم بها، وتتداخل مشاهد الأغاني والرقصات التي تتخيلها في مسار الفيلم. ويتطلب الدور من «بورك» أن تبدو تقريبا عمياء، وهي ترتدي نظارات غليظة

متقعرة مثل قعر زجاجة الكوكاكولا مما يجعل عينيها تبدوان أكثر زيفا وخنزيرية من المعتاد. وإذا كان المقصود استخدام هذه العاهة لإضفاء الرومانسية والفتنة على هذه الفنانة صاحبة الرواج العالمي في تسجيلاتها الغنائية، فقد أخفت عدم قدرتها أو استعدادها للامتزاج بأي شكل من الأشكال مع الممثلين الآخرين في الفيلم.

التمثيل السينمائي لا يمكن أن يكون كئيبا أكثر من ذلك، وآمل حقا ألا يكون. وهناك أفلام قليلة يمكن أن تطمح إلى، أو تريد أن تطمح إلى تكسير المألوف في التعبير عن الألم والعاطفة الطائشة وهو ما يتوقع منا لارس فون ترايير بسعادة أن نتحمله.

حسنا، لا أحد يشك في الإصرار الفظ الذي يدفع ب. ت. بارنوم، المنتمي لحركة «دوجما» إلى تحقيق اعتدائه المثير والشاذ على مشاعرنا. لكن قصته تبدو كما لو كانت قد اقتبست من الواجب المنزلي لتلميذ إنجليزي في الثانية عشرة من عمره يتدرب على تكوين الجُمل. «سالما» المسكينة في طريقها لفقدان البصر، وابنها المسكين «جين» يفقد نظره أيضا، وهي تعيش معدمة وتدخر كل ما تكسبه من مال وتضعه في علبة من الصفيح لإجراء عملية لجين، لكن رجل شرطة شرير يسرق منها مدخراتها، وتؤدي مواجهتها له واستردادها لنقودها إلى الجريمة والمأساة. وعندما يحكم عليها بالإعدام تعلم «سالما» أن هناك محاميا يستطيع أن ينقذها، ولكن باعتبارها قديسة فإنها لا تستطيع أن تقبل المساعدة لأن أتعاب المحامي تساوي بالضبط المبلغ الذي تحتاجه لإجراء العملية الجراحية لإبنها. (لسبب ما تسمح سلطات الولاية لها بالاحتفاظ بالمال الذي تعتقد أنها سرقته من الشرطي وأن السرقة هي الدافع لجريمة القتل).

إذن فالحبكة المليئة بالثقوب لا تصمد لأكثر درجات الفحص سطحية. وفضلا عن هذا، هناك ذلك الغموض في التعامل مع مشكلة الإبصار هذه و«العملية» الجراحية الملحة المطلوبة. ليس هناك دور من أي نوع لوالد ابن سالما - ألا يستطيع أن يمد يده في جيبه؟- ولا نعرف أيضا كيف وصلت سالما من تشيكوسلوفاكيا إلى الولايات المتحدة. ربما بمساعدة الأسرة؟ هذه الأسرة أيضا تظل لغزا.

لكن مازلنا لم نصل بعد إلى قمة هذا الجبل من العبثية. إن أفضل صديقة لسالما في المصنع تقوم بدورها كاترين دينيف على طريقة إحدى خادمات ماري أنطوانيت، مرتدية معطفا متواضعا

وغطاء رأس وبلكنتها الفرنسية التي يمكنك أن تقطع عليها رغيفا من الخبز الفرنسي (باجيت). ماذا تفعل هذه الأرستقراطية المتعجرفة المتأنقة هنا؟ الله وحده يعلم. ويبدو كما لو كان فون ترايير قد وصل الشخصيتين معا بطريقة مصطنعة تماما. وفي الحقيقة، يعتبر المشهد الافتتاحي في الفيلم الذي تحاول فيه بورك ودينيف التدرب على مسرحية «صوت الموسيقى» لحظة سيريالية مدهشة في حد ذاتها. ولكنها لحظة لا تساوي ثمن تذكرة الدخول. وليس هناك شيء في «راقصة في الظلام» يجعلنا نستنتج أن فون ترايير متعاطف إلى هذا الحد مع أفلام هوليوود الموسيقية أو حتى على معرفة بها: بالتأكيد ليس من خلال هذا التصميم الفني- غير المقنع والممل- للرقصات المشابهة لما يظهر في الأعمال التليفزيونية الرخيصة.

هناك نقاط واضحة للمقارنة مع فيلم «تكسير الأمواج» Beaking the Waves: البطلة الشهيدة التي تنمو شعلة روحها وسط قوى رجعية وقمعية، والاستخدام الاستراتيجي للعاهة التي تمزق نياط القلوب. ولكن ورغم ذلك، كان «تكسير الأمواج» محظوظا فقد كان يحتوي دائما على بعض التماسك والمصداقية، بسبب الأداء اللامع لبطلته إميلي واطسون، التي تبدو جهود «بورك» السخيفة بالمقارنة معها، مثل فقاعة صابون. (بعض الممثلين الذين شاركوا في الفيلم السابق عادوا إلى «راقصة في الظلام» ومنهم على سبيل المثال أودو كيير الذي يقوم بدور الطبيب، وجان مارك بار الذي لعب دور صديق البطل في حفار البترول ويعود هنا ليقوم بدور مشرف العمال في المصنع في أداء جذاب جدا وإنساني ايضا). في «تكسير الأمواج» كشف فون ترايير، ليس عن عبقرية وإنما عن شيء متميز وملهم. ولكن هذه الموهبة تدهورت في «راقصة في الظلام»، إلى أن أصبحت نوعا من الشعوذة الاستعراضية الكلبية. هناك شيء ما طريف في أسلوب إخراج فون ترايير: الإحساس بأن العمل بأكمله لا يقصد منه أكثر من مجرد تحقيق زخرفة مكانية مفتعلة. ربما كان أوسكار وايد سيضحك على موت نيل الصغير (الشرطي)، وأتخيل أن فون ترايير نفسه قهقه قليلا على مصير سالما. لم يعد من الممكن الإحساس بالأسى لسالما أكثر مما يشعر المرء تجاه أنصاف الدواب المخللة عند داميان هيرست. ربما يصلح «راقصة في الظلام» للعرض ضمن حلقة الفيديو في رواق ساتشي آند ساتشي (شركة الاعلانات الشهيرة). أما في السينما فهناك مقاييس أكثر دقة.

* صحيفة «الجارديان» الجمعة ١٥ سبتمبر ٢٠٠٠

20

فيلــيب فرنــش

«راقصة في الظلام»

الصلاة من أجل انقطاع التيار الكهربائي



تحطيم الأمواج «الدنماركي»

«راقصة في الظلام»

الصلاة من أجل انقطاع التيار الكهربائي

عندما بدأ نزول العناوين النهائية لفيلم «راقصة في الظلام» في مهرجان كان، تصورت في البداية أن صيحات الاستحسان والتصفيق لهذا الفيلم الموسيقي الاسكندنافي الذي صور في السويد والدنمارك باللغة الانجليزية، ليست إلا على سبيل السخرية. فكيف يمكن لأي شخص أن يعجب أو يتأثر بهذا الفيلم التافه الممل العقيم؟ وذهلت عندما حصل مخرجه ومؤلفه (الذي أعجبني الكثير من أفلامه السابقة) على السعفة الذهبية وحصلت بطلته «بورك» علي جائزة أحسن ممثلة. وعندما قرأت أن جهاز العرض السينمائي تعطل، أو انقطع التيار الكهربائي أثناء عرض الفيلم في حفل احتفالي في مهرجان إدنبره السينمائي، قلت لنفسي نعم.. ربما كان الله في السماء، أو عامل الكهرباء في الأرض، يقول كفانا هذا العبث.

وكما حدث مع الفيلم الآخر الحاصل على جائزة مهمة في «كان» وهو فيلم «الإنسانية» الفرنسي الذي صدمني، فقد تريثت مع فيلم لارس فون ترايير، فربما زالت الغشاوة عن عيني. ولكن الحظ لم يكن حليفي. فقد بدأت التجربة بالجلوس في الظلام لمدة خمس دقائق استمع إلى مسخ من فاجنر قبل أن تظهر الصور الرديئة التي تقدم لنا «بورك» في دور «سالما»، وهي تشيكية مهاجرة في ولاية واشنطون في الخمسينات، أحضرت معها ابنها البالغ من العمر اثنتي عشرة سنة، إلى بلدة صغيرة من أجل إجراء عملية جراحية له في عينيه لإنقاذه من العمى، وهي تمارس عملا شاقا من أجل أن تدفع تكاليف العملية، مما يزيد من تدهور حالة عينيها ضعيفتي النظر بحكم الوراثة، ويجعلها مهددة بفقدان النظر. ولأنني وجدت هذا مضحكا فقد ذكرني الأمر بما قاله جورج سكوت وهو يقوم بدور المدرب في «فيلم.. فيلم» Movie.. Movie عندما يقول للملاكم الشاب المضطر للملاكمة لدفع تكاليف علاج شقيقته: لا تنس أن عيني شقيقتك تحت الحزام»!

سالما تحب الموسيقى، وهي تتدرب لتقديم عرض من عروض الهواة لمسرحية «صوت الموسيقى». وتقول في لهجة تذكرنا بمصب نهر التايمز أكثر من حوض الدانوب: «اعتدت أن أحلم بالمشاركة في مسرحية موسيقية لأن المسرح الموسيقي لا تقع فيه أحداث سيئة». ومع ذلك وبعيدا عن أغنية «أشيائي المفضلة» لا نرى أي أغنية إلا بعد مرور أربعين دقيقة من الفيلم. لكننا نرى بعض اللمحات الجامدة لسالما مع صديقتها المفضلة (كاترين دينيف) ومدربها المخلص (بيتر ستورمير) ورجل الشرطة الذي تسكن في بيته (ديفيد مورس) وزملائها من العمال والعاملات في المصنع الذي تعمل فيه على آلة لضغط أحواض المطابخ الألومونيوم.

وتتلوى الكاميرا المحمولة على اليد غير متأكدة أمام من تتوقف، وينفجر الجميع في الضحك في سلوك أقرب إلى ما نراه في أفلام هواة الفيديو المنزلية. وتمنحنا «بورك» أداءً متكلفا ضعيفا، بينما تذكرنا كاترين دينيف التي يبدو أنها لا تشعر بالراحة طوال الوقت، بفيلم «مظلات شيربورج» لجاك ديمي وكيف يمكن استخراج فيلم موسيقي محدود من الحياة اليومية في بلدة صغيرة.

ثم تأتي أول أغنية من الأغنيات الثماني في الفيلم، تغنيها وترقص على موسيقاها «بورك» ورفاقها العمال في أسلوب حماسي مضطرب. ويذكرنا تصميم الرقصات التي صممها الأمريكي صاحب الخبرة فنسنت باترسون، بالارتجالية الرديئة عند باسكنز روبنز وليس بالتصميمات

المرسومة بدقة كما عند جيروم روبنز. وتجعل كلمات الأغاني والقفشات (التي كتبها كل من بورك وفون ترايير وجون سيجيردسون) مؤلفي الأغاني الشماليين لفرقة «أبا» Abba يبدون مثل كول بورتر في أفضل حالاته. وتتولد كل الأغاني من الأصوات المتكررة التي تسمعها سالما (وهي لمسة لا بأس بها) وكلها تخيلات تستخدمها للابتعاد عن فظائع الحياة اليومية.

ويأتي أسوأ هذه الفظائع عندما يسرق جارها رجل الشرطة مدخراتها ويستفزها لكي تقتله. وعندما يسأل ممثل الادعاء الحقود في المحاكمة سالما العمياء: لماذا قتلتيه؟ يكون ردها: «لقد طلب مني أن أقتله».. مكررة العبارة المشهورة التي سمعناها في فيلم «إنهم يقتلون الجياد.. أليس كذلك ؟» عن رواية هوراس ماكوي، الذي يروي قصة أكثر خشونة وإقناعا عن ضحية المجتمع التي تنتهي إلى حبل المشنقة. ولا يقصد من المحاكمة مجرد السخرية من العدالة كما أراد لها فون ترايير، بقدر ما تعبر عن ازدرائه للإجراءات المتبعة في المحاكم الأمريكية، تماما مثل موقف فيلم «الإنسانية» من نظام العدالة الفرنسية. وليس المقصود من هذا بالطبع، تحقيق الواقعية رغم أن الفيلم يوجه في عناوينه الشكر إلى المسؤولين في مصلحة السجون بولاية واشنطون لسماحهم بتصوير مشهد الإعدام في الموقع الطبيعي، ولكن كان هذا مفيدا لتحقيق بعض الإقناع النفسي والعاطفي.

وفي مشهد الذروة نرى بورك وهي تغني وتبكي داخل وخارج زنازين المساجين الرجال (المرأة الوحيدة الأخرى التي نراها في المشهد هي السجانة) مقدمة لهم نوعا من التخفيف الروحي تاركة لديهم لمسة من الإحساس بالرثاء للذات. ومن الواضح أن لارس فون ترايير يقصد أن يجعلنا ندرك مدى ظلم النظام البطريركي العقابي القمعي وأن نمر بالتطهير.

وكمعارض طوال حياتي لعقوبة الإعدام فإنني لم أشعر لا بالتعاطف ولا بالتأثر.

صحيفة «الأوبزفر»، الأحد ١٧ سبتمبر ٢٠٠٠

21

أندرياس ويتام سميث

مشكلة النقــاد أنهــم تقليديون جــداً

مشاهدو السينما العاديون
بعقولهم غير المثقفة بالنظريات والتقاليد
يمكنهم التفاعل ببراءة ..

يالها من مفارقة.. أن يحصل فيلم «راقصة في الظلام» للارس فون ترايير على «السعفة الذهبية» في مهرجان كان الأخير وأن تحصل بطلته «بورك» على جائزة أحسن ممثلة، ومع ذلك وعندما بدأ عرض الفيلم في لندن قبل أسبوعين، كرهه معظم النقاد، كرهوه بشدة. وهم يقولون إن الفيلم كان يشبه محاولة لإعادة الحياة إلى سمكة، فهو تافه وممل وسخيف للغاية. ويرى أحد النقاد، أن «بورك» منحتنا أداءً مفتعلا لا أثر له. وكان هناك المزيد على نفس الوتيرة: بورك تغني وترقص مثل طائر البطريق، وأن لديها وجه قزم، والتمثيل السينمائي لا يحتاج إلى كآبة أكثر من ذلك.

ورغم ذلك، فقد استغرقني فيلم «راقصة في الظلام» وهزني بشدة. وسوف تصوت لجنة تحكيمي الخاصة المكونة من شخص واحد هو أنا – للفيلم باعتباره أحسن فيلم هذا العام. لذا فقد فعلت خيرا إذ أنني قرأت الملاحظات النقدية عليه بعد أن شاهدته. النقاد مثقفون لكنني لا أقرأ عادة المقالات النقدية قبل أن أذهب إلى السينما، وقد قرأت ما كتب عنه بسرعة وتجاهلت أية تفاصيل ساعيا فقط للتوصل إلى السؤال التالي: هل الفيلم يستحق المشاهدة أم لا. إنني أحب أن تأتي الأفلام الجديدة مفاجأة كاملة لي. ويكفي أن يكون «راقصة في الظلام» قد نجح في مهرجان «كان» لكي أذهب لمشاهدته.

وقد اتضح أنه ربما يمثل صدمة للمتخصصين أكثر مما يمثل للجمهور العام، فالقناعات التقليدية العديدة التي يحطمها لارس فون ترايير هي قناعات سينمائية. وكما يحدث في كل فن، يجد معظم النقاد هذا صعبا علي الاستيعاب. إنهم محترفون نشأوا على قناعة بوجود طريقة معينة لإخراج الأفلام مثل كثير من الممثلين والمخرجين، ولا يحب أصحاب القناعات التقليدية منهم مشاهدة أعمال تهدم ما يعتبرونه حقائق أبدية. أما مشاهدو السينما العاديون بعقولهم غير المثقفة بالنظريات والتقاليد، فيتفاعلون ببراءة.

يدور الفيلم حول مهاجرة تشيكية فقيرة في الولايات المتحدة تدعى «سالما» وهي امرأة شابة مطلقة لديها ابن أعمى. وهي تعتقد أن حالة ابنها حالة وراثية، لذا فإنها تمارس طوال الوقت عملا شاقا من أجل أن تدفع تكاليف العملية الجراحية لإنقاذ إبنها من العمى. وهي أيضا تحب المسرحيات الموسيقية وتتمثل متعتها الوحيدة في حضور دروس في الدراما حيث تجري التدريبات على مسرحية «صوت الموسيقى». وتعيش «سالما» في منزل رجل شرطة وزوجته يواجهان مشاكل مادية خطيرة تدفع الشرطي إلى سرقة مدخرات سالما. ولكن عندما تسترد سالما مدخراتها تجد نفسها متهمة بسرقتها من الشرطي، وفي المشاجرة التي تنشأ بينهما تقتله ثم يقبض عليها وتدان ويحكم عليها بالإعدام شنقا.

ربما كانت القناعة الرئيسية التي يحطمها فون ترايير هي مصداقية الدراما، فهو يبتكر من أول وهلة، طريقة لجعل السياق الدرامي غير قابل للتصديق، ويتجاهل عمدا وجود بعض النواقص في الحبكة، فسالما تستطيع في أي لحظة أن توقف عجلة الأحداث القاسية التي تؤدي إلى موتها في النهاية، لكنها لا تبذل أي محاولة في هذا السبيل. وفضلا عن ذلك، ينتقل الفيلم فجأة وبكثرة، من نوع إلى نوع آخر، أي من الميلودراما إلى أسلوب الفيلم الموسيقي، ويصبح التباين أكثر حدة مما هو مطلوب، فليست هناك موسيقى تصويرية تصاحب الأجزاء الميلودرامية من الفيلم على الإطلاق.

وفضلا عن ذلك، فالفيلم أيضا مصور بالكاميرا المحمولة على اليد، مما يضفي خشونة في النقلات الأمر الذي يؤدي إلى إرباك العين. وهناك اختيار طاقم الممثلين، فكاترين دينيف تقوم بدور عاملة مصنع في أمريكا في الخمسينيات، مبتعدة تماما عن أدوارها المعتادة كامرأة ناعمة حققت شهرة عالمية لدى الجمهور في أعمال درامية تدور حول العاطفة والخداع. والأسوأ من هذا أن «بورك» ليست ممثلة أصلا. إنها تشعر بالدور بدلا من أن تمثله، وهي مغنية بوب أيسلندية أعلنت أنها لن تمثل أبدا مرة أخرى. وأعتقد بالفعل أن هذا هو أكثر ما أثار غضب النقاد. ليست ممثلة حقيقية!

كان تفاعلي مع الفيلم قويا لأنه في الواقع، يتعرض لحياة قديسة علمانية، فهناك هدف واحد فقط لدى سالما، هو أن تعالج ابنها. أما الحفاظ على حياتها الخاصة فأمر لا يشغلها. وبعد أن تتمكن من استرداد مدخراتها وتضعها في يد الجراح الذي سيجري العملية لابنها، لا يصبح لديها اهتمام

بأي شيء. وإذا ما توصلت العدالة الظالمة إلى اعتبارها مذنبة وحكمت عليها بالإعدام، فليكن. لقد نفذت قوة المقاومة لديها. وهي تحاول في حياتها اليومية دائما أن تتصرف بشكل مثالي، فهي لاتقبل الإحسان، وإذا ما أعطت كلمة فإنها تفي بها مهما كلفها الأمر. هناك شيء واحد فقط يحرفها عن مسارها: الموسيقى والغناء والرقص، وهي تبدأ بعد تدهور نظرتها، في ترجمة أصوات الحياة اليومية إلى أغانٍ ورقصات في خيالها.

لقد بدت مقنعة بالنسبة لي، بابتساماتها غير المتوقعة وعزيمتها الصلبة الحقيقية. ويطلعنا ڤون ترايير على الجانب الخيّر فيها وعلى نضالها وأحلامها. وليست لدي فكرة ما إذا كان هذا ما أراد ڤون ترايير تقديمه بالفعل، أو ما أرادته بورك من الدور الذي قامت به، ولكن المعجزة أن الفيلم جاء على ذلك النحو.

* صحيفة «الإندبندنت» ٢ أكتوبر ٢٠٠٠

22

فياشرا جيبونز

رقص مع الشيطان

الفيلم الفائز في كان ومعارك الرقابة في الصين

رقص مع الشيطان

في الأسبوع الماضي بدا أن مؤسسة السينما الصينية تنتقم من الممثل والمخرج الشهير جيانج وين. وكان وين قد قرر الهروب إلى مهرجان «كان» بنسخة من فيلمه «شياطين على الباب» Devils on the Door قبل أن يضعوا أيديهم على الفيلم. وذكرت بعض التقارير أن قرارا صدر بمنع جيانج وين من إخراج الأفلام لمدة سبع سنوات وهي عقوبة قاسية في وقت تسعى فيه الصين إلى الانفتاح بصناعة السينما الصينية على الاستثمارات الأجنبية.

ولسوء الحظ لا أنا ولا جيانج نفسه - الذي سبق أن مُنع من العمل في السينما لمدة سبع سنوات بسبب قيامه ببطولة فيلم «الذرة الحمراء» Red Sorghum لجانج ييمو- استطعنا التأكد من قرار العقوبة، فقد عجزنا عن الاتصال بمكتب الرقابة على السينما في بكين الذي لا يرد على المكالمات، وبالتالي فهو لا يعرف ما إذا كان ممنوعا أم لا. وقد قال لي إنه طلب عدة مرات مقابلة المسؤولين في مؤسسة السينما لكنه لم ينجح في ذلك.

جيانج البالغ من العمر سبعة وثلاثين عاما، وهو ليس من النوع الذي يستسلم أمام التدخلات، يعرف أنه كان يسعى وراء المشاكل بعد أن قام بعرض النسخة الكاملة من فيلمه في مهرجان «كان» حيث حصل على الجائزة الكبرى للجنة التحكيم. وخلال تصوير الفليم كان جانج محاطا ببعض المسؤولين في مؤسسة السينما، وكان قد تجرأ في الماضي على أن يطلق عليهم وصف «جواسيس»، وقد طالب هؤلاء باستبعاد بعض اللقطات قبل عرض الفيلم في الغرب، وسافر اثنان منهم إلى فرنسا لمحاولة إقناع جيل جاكوب مدير مهرجان كان بإسقاط الفيلم من المسابقة، لكنه لم يفعل.

وكان جيانج قد تعرض لمضايقات مشابهة خلال تصوير فيلمه السابق «في لهيب الشمس»، ولكنه حصل على موافقة الرقابة في النهاية بعد بعض التعطيل وبعد استبعاد بعض اللقطات القليلة. ولكن يبقى الموقف الحالي الذي اتخذته مؤسسة السينما منه موقفا غير مفهوم هذه المرة. وينسجم فيلم «شياطين على الباب» الذي يدور في المقاطعة التي ينتمي إليها جيانج أي مقاطعة

«هيباي» خلال الاحتلال الياباني العنيف، مع عودة النزعة القومية في الصين مجددا. والفيلم قاس جدا في تصويره للفظائع التي ارتكبها اليابانيون خلال فترة الاحتلال، ورغم ذلك، فمن الغريب أن يتهمه الرقباء بالتعامل مع الفترة بنوع من التساهل.

والأغرب من ذلك ما تردد عن إفساحه مساحة كبيرة للنشيد الوطني الياباني، وتصويره كيف قضت القوات اليابانية بسهولة على الجيش الصيني. وقد قيل إن مسؤولا في مؤسسة السينما الصينية صرح بقوله: «إن تصوير القوة العسكرية اليابانية بهذا الشكل يؤذي مشاعر الشعب الصيني». وقد ثارت أيضا بعض الاعتراضات على لقطة لامرأة عارية وعلى تكرار استخدام كلمة سباب قبيحة شائعة في الريف الصيني.

ولا يشعر جيانج بالسعادة إزاء مثل هذه الاعتراضات والتدخلات من جانب مؤسسة السينما التي واصلت اعتراضاتها على الفيلم طوال خمسة أشهر كان جيانج مشغولا خلالها في التصوير، مستهلكا كل مخزون الصين من الفيلم الخام بالأبيض والأسود.

ولا يشغل جيانج نفسه بالبحث عن حلول لحفظ ماء الوجه مع السلطات على العكس من جانج ييمو وزوانج زوانج الذي أدين بسبب فيلمه «الطائرة الورقية الزرقاء» Blue Kite الذي ظهر عام ١٩٩٣ ولم يعمل منذ ذلك الوقت. وهو يقول «إن الفيلم يصور كيف يجب أن يعبر الناس عن مشاعرهم بصراحة وجرأة بدلا من تغليفها بالابتسامات والإيماءات وهو خطأ معظم الشرقيين. وإذا كنا نرغب حقا في تحقيق سلام حقيقي فيجب أن نتكلم بصراحة».

ومع ذلك فالصراحة شبه غائبة. ولم يكن من المدهش أن تمتنع الصحافة الصينية عن نشر أي خبر عن منع الفيلم أو مخرجه، بل ولم يستحق الأمر بضعة أسطر حتى في الصحف الصينية التي تصدر بالإنجليزية أو في التقارير الصادرة من لوس أنجليس.

والأكثر مدعاة للقلق أن قرار الحظر امتد ليشمل منتج الفيلم دونج بينج الذي رفع اسمه أيضا من على الفيلم الجديد للمخرج أنج لي وهو فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» Crouching Tiger Hidden Dragon في الصين.

ويعتقد المراقبون أنه مع التوسع في عرض الأفلام الهوليوودية المبهرة مثل «الوطني» و«العاصفة الكاملة» فقد ساهم الحظر الذي فرض على جيانج وين في تأكيد التدهور السريع لمؤسسة السينما الصينية وليس في تحسين العلاقات الصينية اليابانية.

وجيانج ليس من النوع الذي يمكن أن يقع فريسة سياسية سهلة لأي جهة، فهو يمضي قدما في الإعداد لمشروع فيلمه المقبل «قصة زو سان جوان بائع الذم» عن رجل يتعيش عن طريق بيع دمه.

وقد يبدو هذا الفيلم برمزيته الواضحة ساذجا، ولكن جيانج يرى أن الرقابة هي «نمط تفكير». ويبدو دونج كيو منتج الفيلم الجديد على قناعة بأنهم سيكسبون القضية في النهاية، فهو يقول: «إننا واثقون من أن الحظر المفروض على الفيلم سيرفع قبل نهاية العام الحالي». ودعونا نأمل أن تكون ثقتهم في محلها.

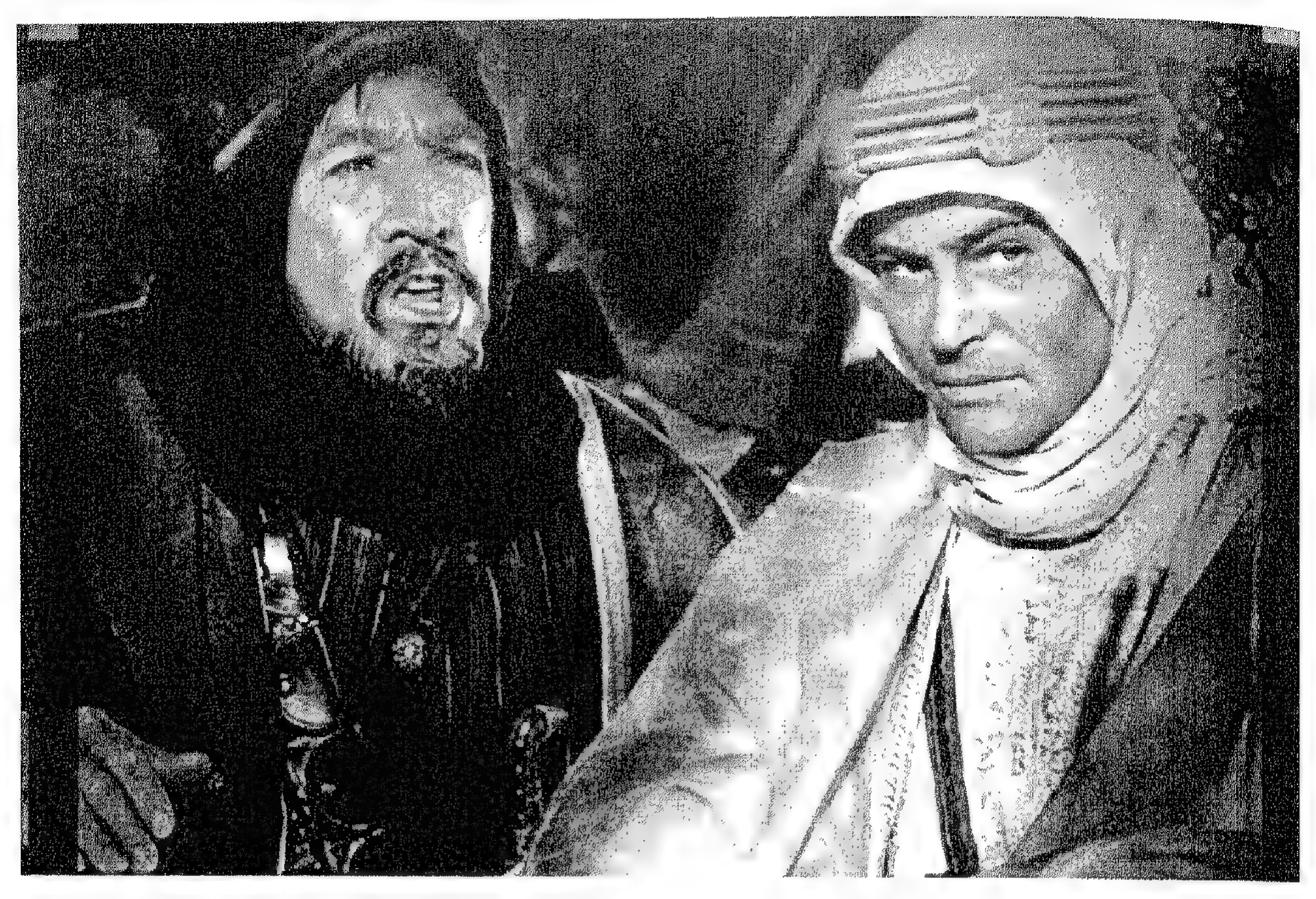
* صحيفة «الجارديان» ٢٨ يوليو ٢٠٠٠

23

مايكل أندريدج

لورانس العرب

جمال الإمبريالية وقبحها



بيتر أوتول وأنطوني كوين في فيلم «لورانس العرب»

جمال الإمبريالية وقبحها

حقق فيلم «جسر على نهر كواي» بعد توزيعه نجاحا شعبيا هائلا وقبولا نقديا، ثم حصل بعد ذلك على سبع من جوائز الأوسكار بما فيها أحسن فيلم وأحسن ممثل (أليك جينيس) وأحسن مخرج. وهكذا كان لدى كل من ديفيد لين والمنتج سام شبيجل كل الأسباب التي تدعوهما لمواصلة شراكتهما. غير أن لين لم يتسرع في إعداد مشروع فيلم جديد، فقد تمهل كعادته في التخطيط والاختيار. وكان قد سبق أن أثار اهتمام شبيجل بمشروع فيلم عن حياة غاندي، ولكن بعد استعراض المشاكل والصعوبات السياسية والعملية التي قد تواجههما، قررا استبعاد الموضوع مؤقتا. بعد ذلك التفت الاثنان إلى شخصية ت. إي. لورانس الأسطورية أو «لورانس العرب» الذي كان شراء حقوق مذكراته «أعمدة الحكمة السبعة» قد أصبح ممكنا أخيرا (كانت حقوق الاستخدام في السينما قد ظلت لفترة في حوزة المخرج والمنتج السينمائي ألكسندر كوردا، وكان روبرت دونات وليزلي هوارد ولورانس أوليفييه وديريك بوجارد وأليك جينيس يتطلعون للقيام بدور

لورانس في السينما خلال الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات)، وكان الكاتب مايكل ويلسون (الذي عمل في فيلم «جسر على نهر كواي») دون أن يُذكر اسمه، قد كتب معالجة مبدئية تعتمد على كتاب «أعمدة الحكمة السبعة»، غير أن لين وشبيجل لم يكونا راضيين عن تلك المعالجة، ولذا فقد كلفا الكاتب المسرحي البريطاني روبرت بولت مؤلف «رجل لكل العصـــور» A Man For All Seasons بكتابة السيناريو. وكان العثور على الممثل الذي يقوم بدور لورانس يمثل أكثر من مشكلة. وكان ديفيد لين يرغب في أن يقوم مارلون براندو بالدور، لكنه لم يتمكن من الحصول على موافقته. وبعد أن عرض الدور على ألبرت فيني، الذي رفضه، استقر لين على بيتر أوتول الذي لم يكن معروفا لـ نمهور السينما في ذلك الوقت، وأحاطه بمجموعة من كبار الممثلين المحترفين.

إن فيلم «لورانس العرب» لديفيد لين يمد ويراجع ويؤسطر ويشوه ويشرح ويعيد إحياء إحدى أكثر الأساطير البطولية المستقرة في القرن العشرين. فمنذ أن أزيح الستار عن بطولات لورانس، سيطرت شخصيته وأفعاله على خيال الكتاب والقراء في كل مكان. ورغم ذلك، لم تكن أسطورة لورانس مجرد نتاج للإبداع الأدبي، فالكلمة المطبوعة لم تكن في المقام الأول، هي التي أكسبت صورة لورانس ملامحها التي وصلت إلينا. ورغم أن الكثيرين قد ينسبون لكتاب لويل توماس «مع لورانس في بلاد العرب» الصادر عام ١٩٢٦، المسؤولية الأساسية في الترويج لمغامرات لورانس وإضفاء العظمة عليها، فقد كانت محاضرات توماس التي ألقاها فيما بين ١٩١٩ و١٩٢٠ والأفلام التسجيلية التي استعان بها في تلك المحاضرات مثل «اللنبي في فلسطين» و«لورانس في الجزيرة العربية»، هي التي حولت مرة واحدة وإلى الأبد، ذلك الشاب الإنجليزي الغامض إلى بطل رومانسي مكتمل الملامح. وقد بدأ الاستعراض الإعلامي الكبير الذي قدمه توماس للحملة العربية، والذي ربما كان أنجح «استعراض» من نوعه في التاريخ، بمدخل حي يستدعي ليلة مقمرة على ضفاف النيل، وكانت الملابس والديكورات (التي استخدمت في أوبرا جوزيف) من إهداء السير توماس بيشام. غير أن أكثر ما استحوذ بالفعل على انتباه الجمهور كان الفيلم الذي قام بتصويره هاري تساس المصورالخاص لتوماس. وقد نجح توماس في نسج خيوط أسطورة عربية شبيهة بأساطير ألف ليلة وليلة من خلال تعليقه على لقطات الفيلم التي عرضت مصحوبة بعزف

موسيقي من فرقة الحرس الملكي الويلزي. وقد كتب لورانس في ذلك الوقت يقول: «لقد جعلني السيد لويل توماس معبودا من أبطال حفلات الماتينيه». وذلك البطل المعبود من أبطال عروض حفلات الماتينيه ذاته، هو ما يعود إلى الشاشة ويتأله في «لورانس العرب».

لقد تأسست أسطورة تي إي لورانس من البداية على مفارقة، فمنذ اللحظة التي أصبح فيها شخصية عامة، استوحى لورانس ردود فعل متناقضة من أولئك الذين وقعوا تحت تأثيره. فقد تراوحت ردود الفعل بين العدائية والتشكك من ناحية، والإعجاب الذي كثيرا ما يقترب من عبادة البطل من ناحية أخرى. وظلت أسهمه تتأرجح صعودا وهبوطا على فترات منتظمة. وبعد صدور كتاب «ت. إي. لورانس: تحقيق في السيرة الذاتية» لريتشارد ألدنجتون (عام ١٩٥٣)، تعرضت سمعة لورانس، سواء كشخصية عامة أو كرجل، للانتهاك. ورغم هذا، فالنظرة المتأنية إلى ما كتبه المؤلف عن لورانس ستكشف لنا عن رجل يمكن فهم كل تصرفاته وأفعاله بل وحتى وجوده نفسه، من خلال مزيج من الغموض والتناقض الظاهري. ولعل هذا ما يفسر سبب السحر الذي تتمتع به شخصية لورانس ويجعلها تأسرنا إذا ما استبعدنا النظرة المسبقة عن الفرضية الإمبريالية والأوضاع السياسية في الشرق الأوسط.

هناك ثلاثة تناقضات خاصة وجدت طريقها بشكل ما إلى الفيلم يمكن توضيحها فيما يلي:

١- تناقض الضعف/ القوة

يتناقض لورانس البسيط الصغير الشاحب المتقشف المحب للجمال، ابن أوكسفورد الذي يقهقه كتلميذات المدارس، المغرم بالكتب الأنيقة الطباعة، يتناقض مع لورانس الشرقي، الشجاع الفذ المسيطر، أمير مكة، ملك العرب غير المتوج، الذي يقهر بشجاعة التعذيب والعطش والجوع ومئات الأشياء الأخرى الذي يعددها كريستوفر إيشيروود الذي يقول: «بالنسبة لي، فإن حياة لورانس هي قصة رمزية لتحول الرجل الضعيف حقا إلى رجل قوي حقا» (كتاب «داخل تي. إي. لورانس بقلم أصدقائه» إعداد أ. دبليو. لورانس (نيويورك ٣٧، ١٩٥٤).

٢- تناقض الإمبريالي الخيِّر والإمبريالي الشرير

هنا نجد لورانس الذي يريد أن يقود المقهورين إلى الحرية، المغرم بالشرق وليالي الصحراء،

الذي يحترم قوة وشجاعة رفاقه من البدو، الذي يمكن أن يعامل صبيا عربيا بحنان ورحمة، الذي يكافح في فرساي من أجل الأمير فيصل. وهناك أيضا لورانس الذي يريد أن يجعل الجزيرة العربية أول دولة تخضع لحكم التاج البريطاني، الذي يخفي معرفته باتفاقية سايكس - بيكو الشهيرة عن أصدقائه العرب، والذي يكتب أنه «بالنسبة لرجل إنجليزي، أن يضع نفسه تحت إمرة جنس أحمر معناه أن يبيع نفسه لقوم متوحشين».

٣- التناقض بين تمجيد الذات ونكران الذات

هناك من ناحية لورانس الذي يقف أمام المصور الذي يلتقط له الصور، لورانس الذي يكتب معالجة أدبية رفيعة في «أعمدة الحكمة السبعة» على خلفية أعماله البطولية التي يستغلها لتمجيد ذاته. وهناك من ناحية أخرى، لورانس الذي يؤخر باستمرار طبع مذكراته، والذي يلتحق بسلاح الجو الملكي البريطاني وفيلق الدبابات كمجند، ويقوم بتغيير اسمه مرارا: روس، شو، تشابمان، تي إي لورانس.

على أرضية هذه التناقضات نفسها، أكثر من الاستناد إلى سيرة حياة لورانس، بنى ديفيد لين وروبرت بولت (كاتب السيناريو) صورتهما الخاصة عن لورانس. وبهذا جعلا فيلمهما أو سردهما المحدود خاضعا لأحداث سياسية مختارة من الحملة العربية.

إننا لا نرى شيئا من لورانس قبل أو بعد الحرب، باستثناء المشهد الافتتاحي في الفيلم الذي يصور موت لورانس في حادث. أما باقي مشاهد الفيلم فهي عبارة عن نوع من «الفلاش باك» الذي يركز على أربعة أحداث رئيسية بشكل خاص هي:

١- فتح العقبة.

٢- القبض على لورانس وتعذيبه في درعا.

٣- المذبحة التي وقعت عند طفس.

٤- سقوط دمشق.

هناك انتصاران عسكريان: الأول ذو قيمة محدودة نسبيا من الناحية الاستراتيجية ولكنه مجيد بشكل لا يدعو للشك، والثاني رئيسي ولكنه مليء بالمفارقات. هذان الانتصاران يجسدان

أزمتين شخصيتين محوريتين في حياة لورانس المعقدة. وعبر هذا وذاك تتداخل مواجهات مختلفة ورحلات وأعمال عسكرية، كلها تثري وتعقد معنى الوحدات البنائية الأكبر للفيلم.

لا يحاول فيلم «لورانس العرب» تقديم أو تفسير «تي إي لورانس» الحقيقي (أيما كان). إنه عمل خيالي شأن سائر الأفلام، حتى تلك التي تحاول الالتصاق بالحقائق الموثقة. إن تي إي لورانس الحقيقي لم يكن من الممكن أن يوجد في الفيلم. وبمجرد ظهوره على الشاشة، يتخذ لورانس لين/ بولت/ بيتر أوتول، حياة مستقلة عن الحقيقة التاريخية.

يرسم الفيلم من وقت لآخر، صورة للورانس شديد السينمائية (إنه لورانس الذي وصفه وصوره لويل توماس وريتشارد ألدنجتون، ولورانس كما صوره لورانس نفسه). وفي تلك اللحظات نستطيع نحن المشاهدون مقارنة المراجع المختلفة مع محتوى الفيلم طالما أن هذه المراجع متوفرة لدينا. ورغم هذا فإن الفيلم يمثل نفسه، فهو عالم قائم بذاته. إن «لورانس العرب» هو ضمن أشياء أخرى، دراسة لمأزق البطولة، للتشققات التي لا يمكن سبر أغوارها التي تفصل الدافع عن الفعل، التاريخ عن الأسطورة، الذات عن صورة الذات. ولا يحاول ديفيد لين والعاملون معه، حل التناقضات التي أوضحتها فيما سبق، لكنهم يتلاعبون بها بطريقة ما ويجعلونها - بمصطلحات السينما- تثري نسيج أسطورة لورانس.

التناقض الأول بين الرجل الضعيف/ الرجل القوي، يتم التعبير عنه في فيلم «لورانس العرب» أساسا من خلال حالة لورانس النفسية الجنسية psychosexuality وكذلك من التقارير المكتوبة الأخرى عن لورانس التاريخي بما في ذلك دعاوى الشذوذ الجنسي والمازوكية السادية التي يستخدمها الفيلم في نسيجه. هنا نرى بعض الغموض، فالرقابة عام ١٩٦٢ (وقت ظهور الفيلم) كانت تحكم قبضتها على السينما التجارية. وهكذا فالنص السينمائي يَعرض ويَقمع- في الوقت نفسه- التعبير عن الشهوانية الجنسية المثلية homoeroticism وبالنسبة للكثير من المشاهدين، فإن هذا التظاهر بالخجل يكشف نفسه مؤكدا شذوذ لورانس الجنسي. ولأن «الانحراف» الجنسي كان دائما يعُالج بطريقة غامضة ومستترة في أفلام سينما التيار العريض، فقد كان الغموض نفسه يشي بوجود ما هو غائب. وعندما يقتصر الأمر على التلميح فقط إلى ما هو محظور، يصبح مجرد

التلميح كافيا. ورغم ذلك يُستخدم التلميح الخفي للشذوذ الجنسي أساسا كتعبير مجازي، ويوضع خارج السياق الصحيح إلى حد ما، مع إبراز السادية المازوكية كخلفية للموضوع الرئيسي. وعلى أي حال بقدر ما تعتبر مشاكل لورانس الجنسية من وجهة نظر الشخص العادي، ضعفا، بقدر ما يمكن اعتبارها جزءا من خطة الفيلم التي تهدف لتحويل الضعف إلى قوة. لقد خلق ديفيد لين وروبرت بولت شخصية لورانس البطل، بغض النظر عن استحقاقه لهذه البطولة، أو حسب تعبير كريستوفر شيروود «لقد كثف لورانس في شخصيته التوتر العصبي الذي سيطر على جيل كامل».

سواء كانت نظرتنا للورانس في الفيلم كرجل شاذ جنسيا أم لا، فليس لهذه الناحية سوى أهمية ثانوية. أما المهم فهو أن الفيلم يساوي بين أنماط سلوك رمزية تقليدية وبين التخنث أي الضعف. هذه التسوية تستند أساسا، وفي الحقيقة، على أداء بيتر أوتول. إن سلوكه وتعبيرات وجهه وحركاته وطريقته في نطق الكلمات وتعبيراته الجسدية، التي قد تعبر عن مزيج من عدم الثقة بالنفس والغرابة الشخصية، تشير أيضا إلى التصور النمطي لصورة «الشذوذ» gayness. يجسد أوتول، خاصة في المشاهد الأولى من الفيلم، صورة «المستميت» fey (لا توجد كلمة أخرى يمكننا استخدامها) فهو يبدو قلقا متوترا غير متلائم مع البزة العسكرية التي يرتديها، على حين لا يعاني الجنرال موراي (دونالد ولفت) من تلك المشاكل، فهو متماسك وواثق من نفسه تماما كضابط من ضباط القيادة، وهو القائد الذي يبدو ما يكنه من ازدراء للورانس (أنت نوع من المخلوقات التي لا أطيقها) مبالغة تتجاوز أي دافع في السياق الذي يقدمه المشهد. وبعد أن يوافق موراي بصعوبة على تكليف لورانس بالقيام برحلة شاقة وخطيرة للعثور على الأمير فيصل، يعلق قائلا: «من يعرف.. ربما تصنع منه رجلا». هذا التعليق إذا ما تأملناه نجده تعبيرا شديد السخرية. من ناحية أخرى فإن تعبير: يصبح «رجلا» بمعنى العبور من الطفولة إلى الرجولة، هو ما يُفترض أن تدور حوله قصص المغامرات على شاكلة قصة «لورانس العرب». بشكل محدد يصور الفيلم كيف يتمكن شاب إنجليزي من تأكيد ذاته ويتحول إلى رجل عربي خشن، صلب، قوي، شجاع. في الوقت نفسه، فإن مفهوم دونالد ولفيت لمعنى عبارة « قد تجعل منه رجلا»، يكشف شيئا آخر هو الجلافة التي يتميز بها رجل عسكري عملي واثق من ذكوريته، طبيعي في شهواته الجنسية thet erosexual في التعبير عن ازدرائه لرجل (يبدو) مخنثا أو ربما شاذا جنسيا ومحبا للفن. هل تؤدي

خبرات لورانس إلى أن تجعل منه رجلا بمفهوم موراي؟ نعم. لورانس يصبح بطلا عسكريا كبيرا، ولكنه يصبح «رجلا» بمفهوم لم يخطر على بال موراي، لأن ما يكتشفه لورانس في نهاية مغامراته العسكرية هو إنسانيته، و«رجولته» كرجل ينتمي للجنس البشري. وطوال الطريق تغويه فكرة «الإلوهية»، وهو إغواء يتجاوز تماما «الرجولة» وينتهي بالسخرية من أمنية موراي المباشرة.

لا تحتاج فكرة الألوهية في فيلم «لورانس العرب» إلى شرح أو تفسير، فقد قام بولت ولين بوعي تام بتضمينها نسيج فيلمهما. ويتم التعبير عن هذه الفكرة من خلال العزلة المتزايدة لشخصية لورانس، الذي يتحرك في ردائه العربي الأبيض الناصع مما يجعله متميزا بين العرب الذين يرتدون ملابس متعددة الألوان، كما تتبدى في سلوك أتباعه من العرب الذين يؤلهونه، وفضلا عن هذا، في منحه لنفسه الحق في إعدام رجل دون تردد، فكونه رجلا إنجليزيا، فإنه يتعالى فوق الصراعات القبلية المقززة وروح الأخذ بالثأر القديمة الكامنة عندهم. وبتقديم لورانس كنوع من «الإله» بالنسبة للعرب، يعيد الفيلم تقديم أحد أكثر الأنماط بشاعة في أفلام هوليوود التي تصور الثقافات «البدائية» والقبائل «المتوحشة»، والرجل الأبيض الغربي الذي يعتقد السكان الأصليين الداكني اللون خطأ أنه إله. ومن الطبيعي عادة أن يتضمن هذا النوع من الأفلام امرأة هي «ملكة الغابة البيضاء» حسب قصيدة إدوارد فيلد. ولكن في فيلم «لورانس» الذي تغيب فيه النساء بشكل ملحوظ، يصبح لونس الشاحب المخنث الأشقر ذو العينين الزرقاوين، هو «المرأة البديلة» أو الإلهة البيضاء المجسدة. ويشير الحوار الغامض المتبادل بشكل جذاب إلى هذا الاتجاه. بعد سقوط العقبة مباشرة يقوم الشريف علي بإحضار زهور إلى لورانس، يغمرها تحت قدميه في الماء قائلا: «أكاليل زهر للغازي، تحيات للأمير، ورود للرجل». ويكون رد لورانس المباشر على هذا: «أنا لست أيا من هذه الأشياء التي ذكرتها ياعلي»، فإذا لم يكن لورانس غازيا أو أميرا أو رجلا فماذا يكون. وحتى لا نُتهم بأننا نتمادي في التكهن، نستطيع ملاحظة أن لورانس يستطيع باستمرار إغواء العرب المختلفين وإقناعهم بقبول وجهة نظره ويجعلهم يحبونه ويتبعونه. بعد أن يقوم لورانس وعلي بإغواء عودة أبو تايه بالذهاب معهم إلى العقبة بدعوى أن خزانتها مليئة بالذهب، وهو أهم مشاهد الإغواء في الفيلم، يقول لهما عودة: «إنكما تزعجاني كالنساء». وأيما

كانت قراءتنا للمشهد فإن أساليب لورانس في التلاعب بالعرب يتم التعبير عنها بوضوح باعتبارها «مراودة» نسائية. وهكذا يتحول ضعف لورانس المفترض أو تخنثه، إلى قوة.

وترتبط المازوكية بتخنث لورانس، فبعد أن يقدم لنا الفيلم لورانس في شبابه كضابط في الجيش الإنجليزي في القاهرة، نراه يستعرض قدرته على الاحتمال الجسدي عندما يقوم بإطفاء شمعة بإصبعه. من البداية إذن تبدو حالة لورانس «البطولية» معقدة ومشروطة. والملاحظ أن لورانس يؤدي هذه الخدعة أمام دهشة مجموعة من الضباط ولكنه ينال إعجابهم. إنه يقوم باستعراض ولو على نطاق صغير. وعندما يحاول أحد الضباط تكرار ما فعله لورانس بالشمعة، سرعان ما يسحب يده قائلا «إنها تؤلم». وتكون إجابة لورانس «بالطبع هي تؤلم». ويتساءل الضابط «ما هي الخدعة إذن؟»، ويجيبه لورانس «الخدعة تكمن في ألا تمانع في كونها تؤلم». بعد ذلك مباشرة بعد أن يحصل لورانس على إذن بالتوجه إلى العقبة، يشعل عود ثقاب آخر، ولكن هذه المرة يطفؤه بالطريقة العادية، أي ينفخ فيه الهواء من فمه. وعن طريق القطع من لقطة قريبة جدا (كلوز أب) لعود الثقاب إلى لقطة عامة للصحراء الملتهبة، يشير ديفيد لين إلى أن اختراق لورانس للصحراء العربية- بغض النظر عن دوافعه الأخرى- هو معادل لمازوكيته، لاستعذابه للألم. وتدريجيا يزداد الألم والمتعة إلى درجة تتجاوز تصورات لورانس. وعندما يتلاشى الفرق بين الألم والمتعة حتى في أقسى حالاتهما، يكون لورانس قد وصل إلى النقطة الفاصلة التي لا يوجد بعدها سوى الجنون. وتأتي النقطة الفاصلة عند درعا، ولكن حتى قبل درعا، فإن تجربته تدفعه إلى مراجعة سلوكياته ودوافعه. إنه يعرف أن الحرب تفسده تدريجيا، ويفشل في تقدير ما تتضمنه أحلامه وخططه من سفك للدماء. أما أكثر ما يصيبه بالرعب- كما يعترف للجنرال أللنبي (جاك هوكنز)- فهو أنه بدأ يستعذب سفك الدماء. وعندما يتوصل إلى هذا الاكتشاف للذات يطلب من أللنبي إعفائه من المهمة أي التوقف عن مواصلة ما بدأه مع العرب. لكن أللنبي لا يمكنه أن يسمح له بالتراجع، فقد أصبح بطلا، وأصبحت بطولته سلاحا مفيدا جدا لا يمكن التخلي عنه. إنها نقطة افتراق في بناء الفيلم، وهنا يصبح من الضروري إيقاف الفيلم للاستراحة. لقد تحول البطل الشاب المتحمس في النصف الأول من الفيلم، إلى مدع مزهو بنفسه ومفعم بالغرور في النصف الثاني، في الوقت الذي ينشغل فيه المشاهدون بشراء «اللب والفشار» أثناء الاستراحة. وعلي نحو من

الصرامة التي تتصف بها السينما التجارية، يحذف لين ما يبدو انتقالا حادا، وبذلك يترك المشاهدين يرتاحون.

عندما يتواصل الفيلم بعد الاستراحة، فإن أول شخصية نراها هي شخصية الصحفي الساخر الكلبي cynicl بنتلي (آرثر كنيدي)، وهي شخصية مستمدة بشكل طفيف من كتاب لويل توماس (الذي لم يكن كلبيا تجاه لورانس- على الأقل علانية). ويؤكد ظهور بنتلي انتقال البؤرة بين قسمي الفيلم. لقد أصبح لورانس الآن شخصية عامة، وبطلا يصنعه «بنتلي». والمفارقة الساخرة أن شهرته تبدو الآن وقد أضعفت من مسؤولياته. لقد أصبح الآن رجلا استعراضيا لا يفعل شيئا مع عصابته من العرب سوى نسف وسلب القطارات التركية. إنه بطل في أنظار العرب، ولكنه طفولي وغير ذي نفع في أنظارنا نحن المشاهدين. ويبدو أن لين أراد في هذه المرحلة التأكيد على تحول لورانس إلى شخصية استعراضية، فعندما يقول لورانس عن الأتراك «يستطيعون قتلي ولكن فقط برصاصة من ذهب» لا يصلنا المعنى الساخر في كلماته كما أراد. وسرعان ما يجد لورانس نفسه مسؤولا عن موت أحد المقربين منه عندما يقوم بقتل خادمه العربي شفقة به بعد إصابته (وكان قد قام من قبل بإعدام جاسم الذي سبق أن أنقذه لورانس من الموت في الصحراء، ثم فقد خادمه الأخر (داود) في الرمال المتحركة). والمعنى الواضح أنه لكي يكون المرء إلها معناه أن يضحي بالروابط الإنسانية المجردة. بعد هذا مباشرة ومن خلال تجربته في درعا، يكتشف لورانس حقيقة قابليته للموت وحاجته لاكتساب «قسط من الإنسانية».

يمكن اتهام الجزء الذي يدور في درعا بالغموض المثير للتوتر. هنا نرى لورانس وهو متخف في زي عربي فقير يدخل البلدة التي يتحصن فيها الأتراك في مهمة استطلاعية. وبعد أن يكشف عن وجوده، يعتقله الجنود الأتراك ثم يظهر أمام الحاكم العسكري المحلي أو البك (جوزيه فيرر) الذي يبدو مهتما باكتشاف عربي أبيض الجلد ذي عينين زرقاوين أكثر من اهتمامه بتحري الأمور العسكرية الأمنية. يقاوم لورانس الرغبات الجنسية الواضحة للبك بل ويركله بركبته في بطنه بقوة، وعلى الفور يقوم جنود الحرس في المخفر بجلد لورانس بعنف، ثم يلقونه خارج المخفر ليلا. يصف لورانس تجربته في «أعمدة الحكمة السبعة» بنوع من التردد والاستطراد ولكن بصراحة كاملة الأمر الذي سبب له ألما هائلا. وحسب ما رواه، لم يقم الحراس بضربه فقط بل «لعبوا» معه

في صمت. وعندما انتهى الجلد شعر لورانس «بدفء لذيذ» ربما يكون جنسيا. وبعد الضربة الأخيرة على فخذيه، يقول لنا «أظلمت عيناي، بينما بدأت بؤرة الحياة تجيش في داخلي من خلال الأعصاب الممزقة، مطرودة خارج جسدها من جراء تلك الضربة الأخيرة التي لا يمكن وصفها». ومع ذلك لا يوجد في وصفه هذا شيء يشرح بالكامل حكمه الموجز على تجربته. إنه يكتب: «في تلك الليلة في درعا، فقدت قلعة تماسكي بشكل نهائي».

إنني لا أقتبس من رواية لورانس لتجربته في درعا، وهي الرواية الوحيدة للتجربة، لكي أبرر غموض الفيلم. فإذا ما نحينا موضوع الرقابة جانبا، فإن غموض لورانس وتجنب الفيلم تفسير التجارب المعقدة، يبرر طريقة التناول غير المباشرة. وبغض النظر عما تعنيه قصة درعا فإنها، تكشف في الفيلم تلك اللحظة التي يكتشف فيها لورانس ضعفه الجسدي وأيضا قدرته الفائقة على تجاوز ذلك الضعف. هنا يلتقي- للحظة- الرجل القوي حقا، بالرجل الضعيف حقا، ولورانس الذي يخرج من هذه التجربة مختلف تماما عن لورانس الذي كان يسير بجرأة في درعا. ويمكن عندئذ فهم كيف يتحول الرجل القوي- ببساطة- إلى السادية كمقدمة لإدراك الذات، كمدخل للشعور بالاشمئزاز من، والتنازل عن صورته البطولية الإلوهية. وبعد أن يدخل لورانس إلى قلب الظلام، يكتشف الصورة البشعة لنفسه.

قد تفيد الإشارة الكونرادية (نسبة إلى جوزيف كونراد مؤلف رواية «قلب الظلام»- المترجم) في تناول علاقة لورانس بالعرب، أو ما أطلقت عليه «تناقض الإمبريالي الطيب/ الإمبريالي الشرير». ومن الضروري أن نقرأ هذا الجانب من الفيلم بحذر شديد، لأن لين وبولت لا يدركان دائما ذلك التناقض. يسهل بالتأكيد التعرف على الإمبرياليين «الأشرار». إن شخصية السياسي الرقيق الداهية دريدن (كلود راينز) وأللنبي الذي يبدو غير مسيس (أنا مجرد جندي.. الحمد لله)، يلخصان مزيج السياسة /العسكرية الذي نعرفه بالإمبريالية. أما شخصية لورانس كما نتوقع، فهي شخصية مضيئة نسبيا. عندما يغزو لورانس نادي الضباط في القاهرة الذي ينضح بالعنصرية بشكل واضح، مرتديا ملابس العرب وبصحبة خادمه العربي، نشعر - مع لورانس - بالتفوق على الإمبرياليين. لكن الحقيقة أن لورانس يؤكد ذاته في هذا المشهد، فقد ضاعت السياسة في خضم الفضائل الشخصية، وكما نعرف فالفضائل الشخصية تتحول في معظم الأحيان، إلى رذائل عامة. هنا وفي مشاهد أخرى يغفل الفيلم القضية الرئيسية للإمبريالية: أن الإمبرياليين «الطيبين»

المثاليين أمثال لورانس، هم الذين يمهدون الطريق للإمبرياليين الأشرار. يقول الأمير فيصل للورانس: «الانجليز يشعرون بنهم شديد للأماكن النائية». والواضح أن لورانس يشترك معهم في هذا النهم، ورغم أن شهيته قد تكون شخصية أكثر منها وطنية، وليدة الإعجاب أكثر مما هي وليدة الطموح، فإنه يتساوى في إمبرياليته مع نهم دريدن وأللنبي.

وسواء كان مثاليا أم لا، فإن لورانس - شأن كل الإمبرياليين- يرغب في السيطرة وفرض إرادته ورؤيته وفهمه لما هو جيد (لهم) على العرب الذين يشاركهم حياتهم والذي يزعم أنه يفهم طموحاتهم. والحقيقة أن الفيلم يقدم العالم العربي بنوع من التضارب، أو أن هذا ما تجعلنا طريقة اختيار الممثلين وحدها نستنتجه. بعض الممثلين (خاصة الممثل المصري عمر الشريف) شرقيون، ورغم هذا فشخصية الأمير فيصل يؤديها أليك جينيس وهو رجل إنجليزي تماما، وشخصية عودة أبو تايه يؤديها الممثل المكسيكي الأمريكي أنطوني كوين. وتجسد هذه الشخصيات الثلاث الأنماط التي حافظت عليها الثقافة الغربية في تصويرها للعرب. فيصل رجل حكيم نظيف رقيق الحديث، بينما عودة أبو تايه طفولي، سريع الغضب، مغرور، جشع، انفعالي وحشي. أما علي فهو يجمع بين صفات كلا الرجلين، مضافا إليها الجاذبية الغامضة والبريق «الشرقي». وبقدر ما يقدم الفيلم العرب كقوم جشعين سريعي الغضب ميالين للشجار، غير عقلاء، أفظاظ، وغير ذلك، فإنه يفشل في تجنب التصورات المسبقة الموجودة عند معظم جمهوره، بل وينزلق داخل مأزق بطله. يحاول لورانس أن يتقرب من العرب بأن يصبح واحدا منهم، ولكن لأنه يفتقد هوية خاصة به (يصرح لعلي أنه ابن زنا) فإنه يقبل طواعية أن يصبح إبنا بالتبني لأصدقائه العرب. غير أنه ليس من الممكن اكتساب هوية بمثل هذه البساطة، فهو قبل كل شيء ليس عربيا، وبقدر ما يحاول أن يكون عربيا بقدر ما يتعمق إحساسه بالاغتراب. إننا نرى هذا مباشرة بعد سقوط العقبة، عندما نرى لورانس وحيدا فوق ظهر جمله بجوار شاطئ البحر، مقطوع الصلة بالبشر، عاجزا عن تذوق طعم نصر ليس في الحقيقة نصره. لكن اتخاذ لورانس هوية عربية لنفسه يساعده في تحقيق مشروعه الإمبريالي. إنه يكسب العرب أساسا عن طريق تصوير نفسه على أنه طيب مثلهم، وفيما بعد، يُستقبل في الفيلم على الأقل، باعتباره متفوقا عليهم. إن لورانس يؤمن بإخضاع القدر. وبالنسبة له «ليس هناك شيء قدري «مكتوب»، وهو بهذا يجمع بين فضائل العرب وقوتهم، وبين التحرر من

قيودهم الأخلاقية والاجتماعية. إن قوته التي تمنحه اليد الطولى، تنمو من تلك الخصائص.

على مراحل، كما أوضحت من قبل، يصبح لورانس مثل إله، ليس عربيا ولا إنجليزيا، يقرر من يعيش ومن يموت، يقوم بتطبيق العدالة متحررا من العامل العاطفي، غير مسؤول أمام أي شخص إلا نفسه. ولكي يمنع أتباعه من الانهيار والتدهور عشية معركة العقبة، يقوم في برود، بإعدام رجل كان قد أنقذ هو نفسه حياته من موت محقق من قبل. ويرمز هذا الفعل إلى غموض دوره، فهو في تظاهره بتطبيق العدالة يخدم الإرادة الإمبريالية. وفي النهاية تصبح فكرة أنه لا يوجد شيء قدري وأن الإنسان يصنع مصيره بنفسه، أكبر أوهام لورانس، فهو يتناسى طبيعة القوى التي تحدد دوره، وهو ما لا يسمح لنا الفيلم بتجاهله. وهكذا يصبح لورانس نفسه في خداعه لذاته، ضحية للإمبريالية، تلك الأيديولوجية التي كثيرا ما تفضل أن تمنح الوهم بالاستقلال بينما تتشبث بقوة بلجام السلطة.

ولأن لورانس إمبريالي وضحية للإمبريالية في آن واحد، فإنه لابد أن يفشل في محاولته تجاوز الواقع السياسي من ناحية، وحدوده الشخصية من ناحية أخرى. إن غموض شخصية لورانس وعدم قدرته على الاتساق مع أفعاله الشخصية، واغترابه المتواتر عن كل ما يحيط به، يشي بعقدة الذنب الهائلة التي يمكن تفسيرها باعتبارها انعكاسا للمرض الجمعي الذي نطلق عليه الإمبريالية. إن لورانس، مثله في ذلك مثل السير توماس مور في «رجل لكل العصور» لروبرت بولت، يجد نفسه محصورا بين متطلبات العالم وحوافز ضميره، غير أنه على العكس من توماس مور، لا يستطيع أن يحدد بوضوح تام طبيعة الصراع. ولذا فإنه أيضا على العكس من مور، لا يمكنه العثور على مخرج من المأزق. إنه كبطل يعيش في عصر بلا أبطال، لا يجد نصرا في نهاية مسعاه. إن دخول دمشق نهاية مريرة مناقضة للذروة، فالعرب يبقون منقسمين كما كانوا دوما، ويحل السادة البريطانيون محل السادة الأتراك، وحتى الأمير فيصل يتحول إلى اللامبالاة. إنه يقول لأللنبي «الكولونيل لورانس سيف ذو حدين، وكلانا سعيد بالتخلص منه.. أليس كذلك؟».

ولكن إذا كان لورانس أساسا حداثيا في بطولته، فهذا لا يرجع إلى فشله في مسعاه – فقد فشل أبطال آخرون قبله – بل بسبب الطريقة الشديدة الذاتية التي يمارس بها أفعاله البطولية. إن

لورانس يؤدي دوره كبطل وكمتفرج يتفرج على أدائه في وقت واحد. ونحن بالطبع، نشاهده وهو يؤدي دوره أيضا. إن مأزق الترفع/ إنكار الذات، يصبح صراعا بين الدور والهوية. هنا تحديدا يتحكم ديفيد لين ببراعة في الفيلم بطريقة تجعل خصائصه الشكلية تعكس أفكار الحكاية الخرافية. إن الفيلم كوسيط استعراضي، يبرز المقومات الاستعراضية التي لا يمكن تجاهلها في شخصية لورانس. لقد استعار لين وبولت وتوسعا في سرد تفاصيل من الحقيقة والأسطورة تؤكد الوعي الذاتي عند لورانس: ميله للأداء التمثيلي، ووعيه بأهمية الإيماءة والوقفة. (في كتاب أعمدة الحكمة السبعة، يكتب لورانس عن «مراقبته الدائمة البعيدة (من على مسافة) للأداء من زاوية نقدية). إن بيتر أوتول يلفت الأنظار للورانس كممثل طوال الوقت، وهو ما يجعلنا بالضرورة ندرك «أداءه» لشخصية لورانس. ولا شك أن أحد أسباب الإحساس بالمتعة في هذا الفيلم تكمن في التلاعب الذي يؤدي به أوتول الشخصية، وهو تلاعب أو لهو، يعكس استمتاعه الشخصي بالتمثيل على هذا المستوى الكبير في أول أدواره السينمائية الكبيرة. وهكذا يصبح الأداء موضوعا خارج وداخل الشخصية. ويعقّد لين درجات الممثل والدور والهوية، باستعانته ببيتر أوتول المجهول تماما في ذلك الوقت في دور لورانس. ولأنه ليس من الممكن التفرقة بسهولة في السينما بين الشخصية والممثل، استطاع بيتر أوتول على الفور بفضل عدم تمتعه بالنجومية، تجسيد شخصية لورانس تقصمها. وساهم ممثلون يتمتعون بالنجومية في دعم أوتول، وبالتالي ساهم وجودهم في ضمان التجاوب الفوري، مثل جاك هوكنز، ببريطانيته الفظة في دور الجنرال اللنبي، وأليك جينيس الذي أدى دور الأمير فيصل مضيفا إليه الذكاء الرقيق والسخرية، وأنطوني كوين الذي قام بدور عربي عجوز بطريركي. ولأن هؤلاء الممثلين معروفون، فإن الشخصيات التي يقومون بأدائها ليست شخصيات غامضة. ولذا فإنهم يساهمون في خلق التباين وفي تعميق مجهولية أوتول، ثم يطوقون لورانس نفسه. وقد ساهم هذا الاختيار للممثلين أيضا في إضافة معنى على فكرة فرعية ولكنها تدخل في صلب الموضوع، هي أن الضابط المبتدئ لورانس، يقود الثورة العربية بمساعدة الكبار ذوي الخبرة مثل أللنبي وفيصل وعودة، تماما مثل أوتول الممثل المبتدئ الذي يقوم ببطولة الفيلم بمساعدة ممثلين مخضرمين مثل هوكنز وجينيس وكوين.

إن تجسيد الذات دراميا تصبغ دائما، بشكل أو بآخر، سلوك لورانس، بل وحتى أكثر لحظاته

بطولية يتم التعبير عنها بإيماءة تعكس إحساسه بذاته. إننا نرى في مشهد الذروة في الجزء الأول من الفيلم - حتى سقوط العقبة- لورانس وهو ينكص على عقبيه في الصحراء العربية القاتلة متسلحا بعزيمته الفردية وشجاعته لكي ينقذ رفيقا عربيا ضل طريقه في الصحراء. ويستخدم ديفيد لين في هذا المشهد كل الأدوات التي في حوزته: التصوير والتكوين والمونتاج والموسيقى، لكي يجسد واحدا من أعظم مشاهد الفيلم وأكثرها بقاء في الذاكرة. وفي سلسلة من اللقطات المتبادلة المتعاقبة، نرى العربي جاسم، تائها تحت الشمس الحارقة ولورانس يقود ناقته بعزيمة ويتجه نحوه، بينما ينتظر خادمه العربي عند حافة الصحراء، وأخيرا في لقطة الذروة نرى لورانس الذي لحفته الشمس وأرهقته الحرارة، بوجهه الذي غطاه الرمل وجعله مثل قناع رمادي، وهو يبرز فجأة من جوف الصحراء على ظهر ناقته، ويتشبث جاسم الموشك على الموت به لكي ينقذ حياته. ولعل من الجدير بالذكر أن لورانس الحقيقي في روايته لهذه الحادثة في كتابه «أعمدة الحكمة السبعة» لم يحيطها- كما هو شأنه دائما- بأي درجة من درجات البطولة، على حين يستبعد الفيلم تماما شكوكه وضعفه وتردده. ورغم هذا، فإن المشهد شكلي تماما في بنائه ومثير للغاية بدرجة تتلاعب بالمشاعر، غير أنه دقيق في تكوينه، كما لو كان المقصود أن يشدنا ويبقينا على مسافة ما في الوقت نفسه. إننا ندرك من خلال هذا المشهد - وإن بشكل غير مريح- أن لورانس يستعرض شجاعته وقدرته البطولية على التحمل أمام العرب وأمام نفسه بينما هو يقوم بإنقاذ حياة رفيق إنساني.

عقب هذا المشهد الاستغلالي مباشرة، يرتدي لورانس بتشجيع من علي، ملابس عربية، وهي ملابس ناصعة البياض بكل معنى الكلمة. لقد أصبح لورانس الآن على نحو رمزي على الأقل، رجلا عربيا. في الوقت نفسه، فإنه لا يشبه العرب الآخرين في الفيلم، فبدلا من ارتداء هوية رفاقه فإنه ينتحل دورا بصريا فريدا. ويؤكد لين على الطبيعة المسرحية للتحول عندما يجعل لورانس يمتطي صهوة جواده ويقوده بنفسه، مباشرة بعد أن يرتدي ملابسه الجديدة. وعندما يعثر لورانس على بقعة معزولة يبدأ في القفز بالحصان ويجعله يقف على قدميه الأماميتين ويتخذ أوضاعا تعكس إعجابه بذاته عندما يراقب ظله، بينما ينتفخ ثوبه الفضفاض خلفه من نسمات الهواء. إنه يصبح مثل صبي صغير يرتدي حلته ويحاكي أبطال ألف ليلة وليلة. هنا تحديدا يمكن الإحساس بقوة بالممثل الذي يقوم بالدور. ويجمع لورانس وأوتول بين كل من الفرح العارم والرهبة من الدور الذي يقومان بتمثيله، غير واثقين مما يتعين عليهما القيام به بعد ذلك، لكنهما يدركان في الوقت

نفسه أنه من تلك اللحظة لا عودة إلى الوراء، بل لابد من الاستجابة لنداء القدر. إنها لحظة متميزة: فلورانس لن يصبح مرة أخرى أبدا منتصرا وضعيفا في وقت واحد.

إذا كان لورانس ممثلا فإن شبه الجزيرة العربية هي مسرحه. ويكشف الرمز كما قال إدوارد سعيد أكثر من مرة في «الاستشراق»، عما يتضمنه الأدب الغربي الذي يشغل نفسه بالصحراء العربية. لقد كتب سعيد يقول: «الشرق هو الخشبة الذي يتحدد فوقها الشرق بأسره.. خشبة مسرحية جمهورها ومديرها وممثلوها جميعهم من أجل أوروبا، ومن أجل أوروبا فقط». ويملأ لين «لورانس العرب» بلقطات مسرحية متلألئة للطبيعة الطبوغرافية للشرق الأوسط، ولكن أولئك النقاد الذين وجهوا اللوم للمخرج على الانسياق وراء تصوير المناظر الطبيعية الساحرة في حد ذاتها، أخطأوا الهدف تماما. فكما استخدم لين في أفلام سابقة له، الجص والرقائق الخشبية كوسيلة لإعادة تجسيد الواقع الموضوعي (لندن تشارلز ديكنز في فيلم «أوليفر تويست» مثلا)، فقد عانى هنا لكي يشكل العالم الحقيقي إلى أن أصبح مماثلا لديكور مستحيل متقن في الاستديو. إن لقطات لين المميزة سواء في حركاتها الأفقية (بان) أو لقطات المتابعة المتحركة (التراكنج) لرمال الصحراء، ولقطات الزووم المعقدة، وتكويناته التي تكشف السراب الساحر في الصحراء، ومفاجآته البصرية المدهشة ـ كما نرى في لقطة السفينة التي تلوح على حافة كثيب رملي ـ كلها مقصودة لتجسيد الصحراء العربية وجعلها خلفية متألقة لبطولات لورانس.

ولكن كلما توغل لورانس في الصحراء، كلما بدا أنه قد امتصها في داخله: الصحراء العربية مسرح في عقل لورانس. يقول جوزيف كامبل مذكرا إيانا: «قد يكون طريق البطل الأسطوري طريقا فوق الأرض بشكل عرضي، ولكنه أساسا طريق داخلي- داخل أعماق تُقهر فيها المقاومة الغامضة، ويُعاد إحياء قوى طواها النسيان طويلا».

يصور أسلوب لين الملحمي الصحراء العربية كديكور مسرحي رائع وكمنظر طبيعي ميتافيزيقي، وتجسد لقطاته المتحركة الأنيقة روعة الصحراء وجفافها القاحل، وتكثف لقطات المزج مع المونتاج غير المحسوس، التتابع غير المنطقي والنسيج الأقرب إلى الحلم للطبيعة الأرضية الوعرة. في البداية نرى لورانس بحجمه الصغير في الصحراء الشاسعة مصدوما من

قسوتها التي لا ترحم، لكن سرعان ما يتعلم التكيف معها، أن يصبح على الفور جزءاً منها ومستقلا عنها في الوقت نفسه. إنه يقطن هذا العالم كما يقطن أي شيء آخر، بوعي ذاتي: إنه يلعب دوره بإيماءات أنيقة وفي تعالٍ وزهو، كما يليق برجل لا يدرك حقيقة دوره.

إن القيام بالدور على هذا الصعيد يمكن أن يؤدي إلى الفصام (الشيزوفرينيا). مرتان في الفيلم يتطلع لورانس إلى شكله الذي ينعكس على نصل السكين. في المرة الأولى هو لا يزال بريئا نسبيا. لقد ارتدى لتوه ملابسه البيضاء للمرة الأولى، وهو يدرس الصورة التي تنعكس على النصل في إعجاب غامض، غير مصدق أنه استطاع أن يغير هويته بهذا الشكل الحاد. وفي المرة الثانية وهي متأخرة كثيرا في الفيلم، يكون السياق مختلفا تماما. فبعد أن يصدر لورانس الأوامر بعدم الاحتفاظ بأسرى، يشارك في مذبحة عند طفس. الآن أصبح رداؤه الأبيض ملطخا بالدماء، ويبدو وجهه وهو يتطلع إليه منعكسا على نصل السكين وجه رجل مجنون. ولا يستطيع الرجل ولا الدور، التعرف على ما كانا عليه من قبل، ويدرك لورانس أن بوسعه الآن فقط الانسحاب من البطولة، فيخلع رداءه العربي ويعود إلى إنجلترا وإلى ميتته العبثية التي يبدأ بها الفيلم، وهي ميتة قد لا تكون عرضية.

التناقضات التي ناقشتها لا تنتهي في فيلم لين بحل للغز شخصية لورانس. إن فيلم «لورانس العرب» يبدأ وينتهي في نفس الوقت. إنه فيلم شديد الغموض حقا. يدخل لورانس إلى الفيلم لكي يموت. ينعكس النور والظل بالتبادل على وجهه المتأثر بينما يقود دراجته النارية بسرعة في طريق ريفي، وهو تأثير بصري يصبح أكثر غرابة مع تصاعد سرعته. وعندما ينحرف لكي يتفادى الاصطدام بشخص ما في الطريق، يفقد تحكمه في الدراجة النارية ويتطاير جسمه خارج الشاشة ويختفي تماما. هنا في اللحظات الأولى من الفيلم لدينا لورانس الحقيقي: شجاع ولكنه متهور، باحث عن الإثارة لدرجة أنه يبدو وكأنه ينشد وقوع كارثة، رجل في شدة الهوس، يتظاهر بالشجاعة إلى حد التضحية بالنفس، ذو إيماءة مميتة، وإرادة خارقة في صراعها مع الحدود الإنسانية، إنه البطل الذي يتحول إلى كبش فداء.

هذه البداية التي قد يعتبرها الكثير من المشاهدين عن حق بداية قصة من قصص المغامرات المثيرة، تنذرنا بتوقع فيلم يفتح الباب لطرح التساؤلات الدائمة، ليس فقط عن الحبكة والشخصية الرئيسية والموضوع، ولكن أيضا كطريقة معينة في المعالجة وفي التقديم. وإذا كان فيلم لويل توماس قد صنع من لورانس بطلا، فإن فيلم لين، جزئيا علي الأقل، يعكس قدرة السينما على صنع بطل. ورغم أن دوافع لورانس غير قابلة للعلاج، إلا أن صورته تخاطب ببلاغة آمالنا واحتياجاتنا. ومرة أخرى، فإن كاميرا لين تستقر في النهاية على وجه لورانس كما لو كانت تسعى لاختراق اللغز الذي يخفيه، وتتركنا كل لقطة من اللقطات القريبة بشعور أعمق باللغز عن ذي قبل. ولكن إذا كان لين قد رفض الكشف عن لغز شخصية لورانس، فقد نجح في تصوير عالم لورانس ببراعة. وهكذا تمكن من تجاوز- وفي الوقت نفسه من تكريم -السينما كأداة عرض من عرض الفرجة (الاسبكتاكل). ويبقى «لورانس العرب» بإشاراته وصراحته وسحره وتكوينه غير المكتمل، واحدا من أغنى الأفلام الملحمية المعاصرة وأكثرها إشباعا.

*** فصل من كتاب «ديفيد لين» (١٩٨٩)**

24

بيير هوجسون

جورج سادول يقــابل لويس لـوميـر



جورج سادول يقابل لويس لوميير

المقابلة التليفزيونية الوحيدة
التي لم تبث مع مخترع السينما

في ربيع ١٩٩٤ كنت أساهم بتكليف من وكالة السينما الفرنسية الحكومية في الإعداد للاحتفال بالذكرى المئوية الأولى للسينما. وكنت أواصل البحث في العشرات من شرائط الفيديو التي أرسلها أناس من هنا وهناك، والتقطت شريطا ووضعته في جهاز الفيديو. لم يكن هناك ما يشير إلى ما يحتويه الشريط. فقط كان هناك اسم الشركة التي تملك حقوق التوزيع «لوبستر فيلمز» وهي شركة متخصصة في البحث في ركام الأفلام القديمة الموجودة في مخازن شركات السينما. كانت الصورة التي ظهرت على شاشة التليفزيون غير واضحة، ولم يكن هناك تزامن بين الصوت والصورة، وبدت لي لقطات الأبيض والأسود مهتزة. وجاءت الكلمات الأولى كالتالي:
سيد لويس لوميير: في أية ظروف كانت بداية اهتمامك بالتصوير الحي؟

كان هذا شريط للمقابلة التليفزيونية الوحيدة التي تمت في السادس من يناير عام ١٩٤٨ مع الرجل الذي اخترع السينما.

وقد طبع نص المقابلة في كتاب في فرنسا في الستينيات. أما النسخة التليفزيونية أو شريط الصوت فلم يحدث أن تم بثهما تليفزيونيا أو إذاعيا على الإطلاق.

في تاريخ السينما هناك الكثير من الرجال الذين ادعوا أنهم الأحق من لوميير بلقب «مخترع السينما» مثل توماس إديسون في أمريكا وماكس سكلادانوفسكي في ألمانيا. لكن لوميير في الحقيقة هو الأحق باللقب لأنه صمم وقام بصنع وتسويق أول جهاز سينمائي في العالم. وكان هذا الجهاز عبارة عن كاميرا وآلة عرض وطابعة لنسخ الأفلام في وقت واحد. وكان هو الذي أطلق عليه «سينماتوغراف». ومن هذه الكلمة جاءت كلمة سينما التي تصف هذا الفن في معظم دول العالم. وكذلك كان لوميير أول من أقام عرضا سينمائيا للجمهور بتذاكر في مقهى «الجراند كافيه» في باريس قبل مائة عام.

ولم يتوقع لويس لوميير أبدا أن تصبح السينما أكثر من مجرد تسلية سريعة زائلة، لكن لكون الكاميرا التي اخترعها كانت كذلك آلة عرض، فقد وضعت أسس الصناعة السينمائية. وخلال شهور من العرض السينمائي الأول في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٨٩٥، أرسل لوميير آلات العرض إلى أقاصي العالم، إلى المكسيك وسانت بطرسبرج وسايجون، حيث قام عملاؤه بعرض الافلام الأولى عن فرنسا لتدبير نفقات قيامهم أيضا بتصوير الأفلام والعودة بها إلى فرنسا. ومن وقتها، انتشرت اللعبة الجديدة بصورة هائلة في العالم.

ويضم معظم ما تبقى من أفلام لوميير حتى اليوم مناظر جذابة للأماكن السياحية وللشخصيات والزيارات الرسمية وتدريبات الجيوش ولقطات مضحكة من الحياة اليومية، ليس للموضوع فيها أية أهمية. ولكن لويس لوميير كان مصورا فوتوغرافيا عظيما استغل مهارته في التوصل إلى اختراع التصوير السينمائي الذي اعتبر ثورة حقيقية في فنون الصورة.

وقد قام لوميير بنفسه بتصوير أول خمسين فيلما من أفلامه، وأسند تصوير الباقي منها إلى حفنة من المصورين الذين قام هو بتدريبهم. وفي هذه المقابلة، يتحدث هو عن نفسه كمصور، وينفي عن نفسه صفة المخرج السينمائي.

تدهورت صناعة لوميير بعد الحرب العالمية الأولى، واتخذت اهتمامات الأخوين لوميير اتجاهات مختلفة، لكن الصلة التاريخية بقيت. وعندما ولدت فكرة إقامة مهرجان كان السينمائي في فرنسا عام ١٩٣٩، طرحت بجدية فكرة إسناد رئاسة المهرجان إلى لويس لوميير، أي إلى الرجل الذي كان قد اخترع السينما قبل خمسة وأربعين عاما ووضع أسس الصناعة السينمائية. لكن الوقت كان «سبتمبر ١٩٣٩»، وسرعان ما اندلعت الحرب العالمية الثانية وتأجل مشروع المهرجان إلى عام ١٩٤٦، وحينذاك، كان لوميير قد تقدم كثيرا في العمر. لكنه دعي إلى المهرجان وشارك فيه، وهناك التقى بالناقد والمؤرخ السينمائي الشهير حورج سادول الذي أهداه كتابا له عن تاريخ السينما. وبعد بضعة أسابيع تلقى سادول مظروفا ضخما عبر البريد يحتوي على عدد من الوثائق التي تصحح له الكثير من المعلومات التي أوردها في كتابه.

قبل ذلك بفترة وجيزة، كان الجنرال ديجول قد أسس هيئة للإذاعة الفرنسية على غرار البي بي سي B.B.C، وعين سادول موظفا بها لإجراء التجارب على اختراع جديد يدعى التليفزيون. وعندما استلم سادول المظروف الذي أرسله إليه لوميير، قام على الفور بتصحيح ما ورد من معلومات في كتابه تمهيدا لإصدار طبعة ثانية منقحة، وقرر أيضا أن يجري مقابلة أو حديثا تليفزيونيا مع لوميير. وربما تكون المفارقة قد راقت له. فها هو مؤسس السينما وهو على عتبات الموت، موجود كشاهد على مولد الوسيط الجماهيري الجديد «التليفزيون».

وكان لوميير قد ظل يرفض دوما الإدلاء بالمقابلات الصحفية، لكنه وافق هذه المرة وفي تلك المناسبة تحديدا. ودعا الرجل سادول وزوجته إلى منزله في «باندول» على الساحل بين مارسيليا وكان، وقال إن بوسع طاقم التصوير التليفزيوني الحضور بعد الغذاء. وتم تسجيل المقابلة بالفعل. ولم تمض سوى فترة قصيرة بعد ذلك وتوفي لويس لوميير.

أما المقابلة نفسها فإنها غريبة حقا كل الغرابة، فهي بعيدة تماما عن المقابلات التليفزيونية التي نعرفها اليوم. فليست هناك حتى محاولة للتظاهر بالطبيعية، فنحن نرى لوميير يقرأ من مخطوطة معدة سلفا مثل محام يدلي ببيان صحفي في جلسة لبحث قضية صعبة. وهو يرتدي قفازين ويعلق على صدره وسام الفروسية. أما اللقطات العكسية لسادول وهو يوجه أسئلته، فمن الواضح أنها

أُدخلت فيما بعد، مع مراعاة تصميم أسئلة تتناسب مع أجزاء البيان الذي كان يقرأه لوميير لإضفاء طابع المحادثة على المقابلة. ويبدو لويس لوميير في المقابلة وقد أصبح شيخا طاعنا في السن، ترتعش يداه ويتهدج صوته، ولكنه يمتلئ بالعزم على أن يروي للناس كيف أصبحت اللعبة التي اخترعها، أكثر وسائل التسلية شعبية في العالم. وهنا نص المقابلة الفريدة.

*** سيد لويس لوميير، في أية ظروف بدأ اهتمامك بالتصوير الحي؟**

بدأت وأخي أوجست، العمل في صيف عام ١٨٩٤. وفي ذلك الوقت كان ماريه وإديسون وديمني قد قاموا ببحوث مفيدة، لكن أحدا منهم لم يعرض صورا على شاشة. ولم يعثر أحد منهم على وسيلة لجعل الفيلم يمر عبر الكاميرا. وقام أخي أوجست بتجريب الأسطوانة المشرشرة وهي مشابهة لتلك التي استخدمها ليون بوللي في اختراع آخر، لكن هذا النظام كان خشنا جدا، وفشل فشلا ذريعا.

*** وهل اقترح أوجست لوميير حلولا أخري للمشكلة؟**

كلا. لقد فقد أخي اهتمامه بالتصوير السينمائي بعد أن توصلت أنا إلى طريقة فعالة لدفع الفيلم عبر الكاميرا. وحمل امتياز الاختراع اسمينا لأننا كنا دائما نضع اسمينا على الأبحاث والاختراعات بغض النظر عن حقيقة مساهمة كل منا فيها. الحقيقة أنني المخترع الوحيد للسينماتوغراف تماما كما كان شقيقي المخترع الوحيد لاختراعات أخرى حملت اسمينا معا.

*** وكيف تمكنت من حل المشكلة؟**

ذات ليلة، بينما كنت أرقد في الفراش مريضا لا أستطيع النوم، طرأت على ذهني فكرة. كانت الإجابة تتلخص في استخدام قطعة شبيهة بدواسة القدم في آلة الحياكة من أجل جعل الفيلم يتحرك عبر ثقوب كما يتحرك القماش تحت الإبرة. وجربت قطعة دائرية مختلفة المركز ولكن سرعان ما استبدلتها بقطعة تؤدي بشكل أكثر كفاءة.

*** وبذلك صنعت نموذجا أصليا؟**

صنع الآلة الأولى السيد مويسون، كبير المهندسين في مصانعنا، حسب مجموعة من الرسومات (الاسكتشات) التي سلمتها له. لم يكن السليلويد متوفرا في فرنسا في ذلك الوقت

ولذلك أجرينا تجاربنا الأولى باستخدام قطع من ورق التصوير الفوتوغرافي الذي يصنع في مصانعنا. وقد أعددت قطع الورق وقمت بثقبها بنفسي. وكانت النتائج الأولى ممتازة كما تستطيع أن ترى.

*** تماما. إن لوح الورق الذي أهديته إلى السينماتيك الفرنسي متقن جدا والصور واضحة عليه تماما.**

هذه الألواح كانت لأغراض تجريبية فقط. لم يكن ممكنا عرض صور باستخدام مثل تلك النسخ السلبية لأن الورق معتم جدا. ولكن في المعمل، تمكنت من تخيل تأثير الصور عن طريق تعريض الصور الورقية لضوء قوي. وكانت النتائج جيدة جدا.

*** هل مضى وقت طويل قبل أن يأتي السليولويد CELLULOID؟**

كنت سأستخدم السليولويد من البداية إذا كانت قد توفرت منه كميات كافية من النوع الشفاف في فرنسا. لكنه لم يكن متوفرا لا في فرنسا ولا في إنجلترا. وفي النهاية أرسلت أحد رؤساء الأقسام عندنا إلى أمريكا، إلى شركة السليولويد في نيويورك حيث وجد ألواحا من السليولويد الخام قمنا بتقسيمها إلى شرائط وثقبها في ليون. لقد كان مويسون هو الذي صنع آلة الثّقب على غرار آلة الخياطة.

*** كانت النتيجة جيدة للغاية وأفضل مما أنتجته شركة كوداك. إن الأفلام التي صنعتها أنت تتفوق كثيرا على الأفلام الأمريكية الأولى، في كونها لاتزال جيدة حتى الآن، بينما فقدت الأفلام الأمريكية قيمتها التصويرية. متى صنعت فيلمك الأول باستخدام السليولويد؟**

كان ذلك في نهاية صيف عام ١٨٩٤. إنه فيلم «خروج العمال من مصانع لوميير». لعلك لاحظت أن الرجال يرتدون قبعات من القش وترتدي النساء ملابس صيفية. في ذلك الوقت كنت بحاجة إلى كمية كبيرة من ضوء الشمس لكي أصور ذلك المشهد لأنني لم يكن لدي سوى عدسة ضعيفة المستوى. لم يكن ممكنا تصوير هذا المشهد في الخريف أو الشتاء. لقد عرض «خروج العمال ...» للمرة الأولى في باريس، في جمعية تشجيع الصناعة الوطنية الكائنة في شارع رين، في الثاني والعشرين من مارس عام ١٨٩٥. وفي نهاية العرض، وجه لي ماسكارت، وهو طبيب

مشهور وعضو في الأكاديمية الفرنسية، الدعوة لإلقاء محاضرة في الأكاديمية. وقد عرضت أيضا على الشاشة، لقطة لصورة فوتوغرافية وهي تمر بالتحولات أثناء عملية التحميض. وقد سبب لي هذا بعض الصعوبات التي لا أريد الحديث عنها في هذا السياق.

*** وهل كان اختراعك يحمل بالفعل في ذلك الوقت اسم «السينماتوغرافي CINEMATOGRAPHY»؟**

لا أعتقد. لم يحمل اختراعنا الأول الذي سجل في ١٣ فبراير عام ١٨٩٥ اسما محددا. لقد أطلقنا عليه: (الآلة التي صممت لكي تقبل وتعرض طبعات كرونوفوتوغرافية). وجاءت كلمة «سينماتوغرافي» بعد عدة أسابيع.

*** الآن أصبحت كلمة سينما مألوفة لدينا جميعا، ولكن في البداية كان الناس يعتبرونها كلمة حقيرة لا يمكن النطق بها. ألم تفكر أبدا في إطلاق اسم آخر عليها؟**

لم يكن والدي أنطوان لوميير يطيق كلمة «سينماتوغراف». وأقنعه صديقه ليشير، الذي كان مندوب مبيعات لشركة مويه إيه شاندون للشمبانيا، بأن يطلق على ذلك الشيء كلمة «المسيطر» أو المهيمن Dominator

*** وما الذي كانت تعنيه هذه الكلمة؟**

لست واثقا. أعتقد أن ليشير كان يقصد الإشارة إلى شيء له صفة السيطرة على المشاعر أو الهيمنة على النظر. ولكن لا أنا ولا أخي قبلنا هذه الكلمة، ولم نستخدمها قط.

*** هل كانت هناك مشاكل تقنية معينة ارتبطت بالتوصل إلى إتقان السينماتوغراف؟**

كان هناك شيء واحد يقلقني: إلى أي حد كانت قوة السليولويد؟ في ذلك الوقت، كانت هذه الخاصية غير معروفة. ولم نكن نعرف خصائص السليولويد، لذلك قمت بإجراء سلسلة من التجارب شملت ثقب شرائح من السليولويد بإبر مختلفة السمك ووضع شرائط من أوزان مختلفة فوق الإبر. بهذه الطريقة، اكتشفت أن الثقوب يمكن أن تكون أكبر من قطر سن الآلة الذي تمر خلاله الثقوب. ولم يكن هذا يقل قوة عن ثقب يتساوي تماما مع قطر السن.

*** هل صنع السينماتوغراف في مصانعك؟**

كلا. لم تكن لدينا تجهيزات للقيام بهذا العمل. بعد قيامي بإلقاء محاضرة في باريس عام

١٨٩٥، عرض عليّ مهندس يدعى جول كاربنتييه أن يقوم بتصنيع كاميراتنا في ورشته التي كانت قد بدأت أخيرا في إنتاج كاميرات من الطراز الأول لتصوير اللقطات الثابتة. وأصبحت أنا وكاربنتييه صديقين وظللنا كذلك إلى أن توفي. لقد قبلت عرضه ولكنه لم يتمكن من الانتهاء من صنع الكاميرات وتزويدنا بها حتى أوئل عام ١٨٩٦، لذلك كان علي أن أعمل بالنموذج الأصلي الذي صنعناه في ليون.

*** في سنة ١٨٩٥ كان لديك جهاز واحد يعمل ككاميرا وكآلة عرض ، وبالتالي لابد أن تكون أنت الذي قمت بتصوير كل فيلم صور في تلك السنة؟**

هذا صحيح. إن كل ما عُرض من أفلام في تلك السنة، سواء في مؤتمر المصورين الفوتوغرافيين في ليون في يونيو أو في المجلة العامة للعلوم في باريس في يوليو أو في الطابق السفلي في مقهى «الجراند كافيه» في باريس ابتداء من ٢٨ ديسمبر، كل هذه الأفلام كانت من تصويري باستثناء فيلم واحد فقط، هو «الفتيات اللاتي حرقن العشب» الذي صوره أخي أوجست عندما كان يقضي عطلة في منزلنا في سيوتا CIOTAT . وينبغي أن أضيف أن الأفلام التي عرضت في الجراند كافيه لم تكن من تصويري فقط، بل وكنت أنا الذي قمت بتحميضها في أوعية الحقن الشرجية الخاصة بالمستشفيات، بعد أن وضعت فيها مواد التحميض والماء والمثبت، وكنت أنا الذي قمت بطباعة الصور باستخدام حائط أبيض يعكس أشعة الشمس كمصدر للضوء.

*** لمدة نصف قرن ظلت هذه الأفلام مشهورة عالميا. إنها تؤرخ لفجر السينما. هذه الأفلام هي «قارب يغادر الميناء»، «لعبة الورق»، «وصول القطار إلى محطة سيوتا»، «هدم جدار»، «غذاء طفل»، و«البستاني يستحم برشاش الماء». هل يمكنك أن تحدثنا عن «لعبة الورق» على سبيل المثال؟**

يظهر في هذا الفيلم أبي أنطوان لوميير، وهو الرجل الذي يشعل السيجار، وأمامه صديقه تريوي. كان هذا الرجل وكيل أعمالنا في لندن، وكان هو الذي نظم عروض السينماتوغراف هناك. وهو يظهر في عدد من أفلامي مثل «قلب الأطباق» مثلا. أما الممثل الثالث الرجل الذي يصب البيرة، فهو حماي وينكلر، صاحب مصانع البيرة في ليون. أما الجندي فقام بدوره موظف في

مصانعنا. كان هذا الرجل من جونفارون، وكان نموذجا للرجل الجنوبي ذلق اللسان خفيف الظل. لقد كانت عنده إجابات على كل الأسئلة، وكنا نضحك كثيرا على مزحاته.

*** وماذا عن «وصول القطار»؟**

قمت بتصويره في سيوتا عام ١٨٩٥. على رصيف المحطة كانت هناك فتاة صغيرة تثب، وكانت تمسك بيد أمها من ناحية، وبذراع مربيتها من الناحية الأخرى. إنها ابنتي الكبرى «مدام ترتريو» وقد أصبحت الآن جدة. وتظهر أمي، مدام أنطوان لوميير، في الشريط أيضا وهي ترتدي شالا اسكتلنديا.

*** لقد حقق «وصول القطار» نجاحا كبيرا في الجراند كافيه. وعندما ظهرت القاطرة على الشاشة، تراجع المتفرجون إلى الوراء في فزع، خوفا من أن تمر فوقهم. وماذا عن «هدم جدار»؟**

لقد صورته في مصنعنا في ليون عندما كان عمال البناء موجودين. والرجل الذي يرتدي القميص هو أخي وكان يعطي التعليمات للعمال.

*** منذ يناير ١٨٩٦ في مقهى الجراند كافيه، عرض الفيلم مقلوبا فبدا كما لو أن الجدار ينبني من تلقاء نفسه. وكانت تلك هي المرة الأولى التي يستخدم فيها تأثير خاص في تاريخ السينما. ولكن ماذا عن شريط «غذاء طفل»؟**

تم تصويره في حديقة منزلنا في ليون. الرجل هو شقيقي أوجست، والمرأة زوجته، والطفلة ابنته.

*** كانت تلك المرة الأولى التي تظهر فيها اللقطة القريبة «كلوز أب». لقد فتن الناس بالتعبير الذي ارتسم على وجه الطفلة، وأيضا بحركة المروج تحت الشمس. والآن حدثنا عن شريط «البستاني يستحم برشاش الماء».**

لست واثقا مائة بالمائة، لكني أعتقد أن فكرة السيناريو جاءت من مزحة لشقيقي الأصغر إدوار. لسوء الحظ قتل إدوار عندما سقطت طائرته في الحرب العالمية الأولى. لقد كان صغيرا جدا على القيام بدور الفتى الذي يدوس بقدمه علي خرطوم الماء. وقد وجدت بديلا له في المصنع، صبيا اسمه دوفال. وقد ظل يعمل معنا حمالا لمدة اثنتين واربعين سنة. وقد قام بدور البستاني مسيو كليرك الذي كان يعمل بالفعل بستانيا عندنا. وقد عمل أيضا في المصنع لمدة أربعين عاما

ولا يزال حيا حتى اليوم، ويعيش متقاعدا بالقرب من فالانس.

*** هل صورت أفلاما أخرى عام ١٨٩٥ إضافة إلى تلك الأفلام الثمانية المشهورة؟**

لابد أنني صورت حوالي خمسين فيلما لكني لست واثقا تماما. لقد كان طول كل فيلم ١٧ مترا، وكان زمن عرضه على الشاشة حوالي دقيقة واحدة. ربما كان هذا يبدو غريبا، أن يكون طول الشريط ١٧ مترا لكننا كنا في ذلك خاضعون لطول خرطوشة الفيلم السلبي.

*** هل تتذكر أسماء أفلام أخرى صورتها في نفس السنة؟**

لقد أنتجنا بعض الشرائط الكوميدية التي تصور أقاربنا ومعارفنا وأصدقاءنا وموظفينا. أحد هذه الشرائط كان اسمه «المصور» بطولة شقيقي أوجست والمصور الذي قام فيما بعد بحماية حقوقنا في الجراند كافيه. وصنعنا أيضا فيلما بعنوان «جزار لحم الخنزير الأمريكي»، بطولة آلة من آلات صنع السجق. وكان الخنزير يدخل من ناحية ويخرج سجقا من الناحية الأخرى أو بالعكس. وقد استمتعت كثيرا مع أخي أثناء قيامنا بصنع الآلة في منزلنا في لا سيوتا. وربما كان من الواجب أن أذكر شريط « وصول أعضاء المؤتمر إلى نوفيلسير ساون» الذي يعتبر بالفعل أول جريدة سينمائية. وقد صورته أثناء المؤتمر في يونيو ١٨٩٥ وعرضته في اليوم التالي مباشرة.

*** هل صنعت أفلاما أخرى بعد ١٨٩٥؟**

صنعت عددا قليلا جدا. لقد تركت ذلك للمصورين الذين قمت بتدريبهم مثل بروميو، ميزجويتش، دوبلييه، بيروجو وغيرهم. وخلال سنوات معدودة، ملأ هؤلاء كتالوجات شركتنا بأكثر من ألف ومئتي فيلم صورت في القارات الخمس.

*** متى توقفت عن نشاطاتك السينما توغرافية؟**

كانت مساهمتي الأخيرة في السينما عام ١٩٣٥ عندما اخترعت نوعا من السينما ذات الأبعاد الثلاثة (المجسمة). وعرضت النتائج في باريس وليون ومارسيليا ونيس. لقد كنت دائما تقنيا وباحثا، ولم أكن قط ما يطلقون عليه مخرجا. إنني لا أستطيع أن أتصور نفسي في ستديو سينمائي حديث. في الحقيقة، فأنا غير قادر على الحركة في الوقت الحالي. ونادرا ما أغادر باندول.

*** مجلة «بروجكشنز» Projections العدد الرابع، ديسمبر ١٩٩٥**

(فهـــرس)

صدر في هذه السلسلة

	العنوان	المؤلف	الشهر	السنة
(١)	كليوباترا في السينما	تأليف .. د. طاهر عبد العظيم	فبراير	٢٠٠٢
(٢)	روائع مهرجان كان	إعداد .. سمير فريد	أبريل	٢٠٠٢
(٣)	في ذكرى سعاد حسنى	إعداد .. سمير فريد	يونيو	٢٠٠٢
(٤)	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما العربية	إعداد .. سمير فريد	سبتمبر	٢٠٠٢
(٥)	سينما العالم الثالث والغرب	تأليف روي آرمز – ترجمة آية الحمزاوي	أكتوبر	٢٠٠٢
(٦)	رائدات السينما في مصر	الباحث .. مجدي عبد الرحمن	نوفمبر	٢٠٠٢
(٧)	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما المصرية	إعداد .. سمير فريد	نوفمبر	٢٠٠٢
(٨)	السينما في عالم نجيب محفوظ	الباحث .. مصطفي بيومي	ديسمبر	٢٠٠٢
(٩)	نجيب محفوظ في السينما المكسيكية ...	تأليف .. د. حسن عطية	ديسمبر	٢٠٠٢
(١٠)	تاريخ السينما التسجيلية	الباحث .. ضياء مرعي	يناير	٢٠٠٣
(١١)	عزيزي شارلي	تأليف .. كامل التلمساني	فبراير	٢٠٠٣
(١٢)	صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات	الباحثة .. إحسان سعيد	مارس	٢٠٠٣
(١٣)	شكسبير بين السينما والباليه	مجموعة باحثين	أبريل	٢٠٠٣
(١٤)	أندريه تاركوفسكي في النقد السينمائي	إعداد .. سمير فريد	مايو	٢٠٠٣
(١٥)	اليونانيين في السينما المصرية	تأليف .. يني ميلا خرينودي	يونيو	٢٠٠٣
(١٦)	الحرب والسلام في السينما التسجيلية	تأليف .. فؤاد التهامى	أكتوبر	٢٠٠٣
(١٧)	دليل مهرجان ڤينسيا	إعداد .. سمير فريد	يناير	٢٠٠٤
(١٨)	النقد السينمائي في بريطانيا	إختيار وإعداد : أمير العمري	يناير	٢٠٠٤

